دير الملاك

دراسة نقدية

للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر

د. محسن اطيمش

مدونة
Riyadh
Hamza

دار الرشيد للنشر

الجمهورية العراقية
منشورات وزارة الثقافة والاعلام
سلسلة دراسات
(٣٠١)
١٩٨٢

دير الملاك

دراسة نقدية
للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر

د. محسن اطيمش



الفهرس

الفصل الأول ـ الأداء القصصي في الشعر ١٣ ـ ٧١

الفصل الثاني ـ القصيدة الطويلة وقصيدة القناع . ٧٢ ـ ١١٨

الفصل الثالث ـ الأسطورة والرمز . ١١٩ ـ ١٦٥

الفصل الرابع ـ لغة الشعر ١٦٧ ـ ٢١٨

الفصل الخامس ـ الصورة الشعرية ٢١٩ ـ ٢٨٢

الفصل السادس ـ موسيقى الشعر ٢٨٣ ـ ٣٤٥

الملاحق والجداول ٣٤٧ ـ ٣٧٤

المصادر والمراجع ٣٧٥ ـ ٣٨٤

المقدمة

هذا كتاب في الشعر العراقي المعاصر ، وعلى الأدق فهو كتاب يعنى برصد الظواهر الفنية في القصيدة الجديدة ، وبأدوات التشكيل الجمالي لها

وما أعنيه بالظاهرة هو « السمة الفنية » التي تميز بها نتاجُ جملة من الشعراء المهمين والمؤثرين ، والتي شاعت حتى غدت طريقة تعبير مألوفة ونامية من جيل لآخر ، سواء أكانت هذه السمات على صعيد المحتوى أو الأداة

تلك الظواهر يمكن حصرها في ثلاث « الأداء القصصي في الشعر » و « القصيدة الطويلة وقصيدة القناع » و « الأسطورة والرمز » وعلاقة الظاهرة الأولى بالثانية وطيدة ، بل ان الثانية لتبدو امتداداً ، أو تتمة طبيعية للأولى وكلتاهما تنتميان الى ما يمكن أن نطلق عليه « الأداء الدرامي في الشعر » ، وليست الثالثة ببعيدة عن هذا الاتجاه أيضاً

واذا كانت هذه الظواهر مما يتعلق بالبنية الشعرية أو تكنيك القصيدة ، فلا بد لأيّ ناقد أو باحث يطمحُ مخلصاً الى تقديم رؤ ية نقدية متكاملة عن الشعر الجديد أن يتناول بالدرس أدوات التشكيل الجمالي للشعر « اللغة » « الصورة » « الموسيقى » هذه الأدوات توزعت ـ كما توزعت الظواهر ـ على ثلاثة فصول أيضاً

ولعل أي ناقد للشعر مطالب بقضية غاية في الاهمية ، هي أن يوضح لقارئه الاجابة عن هذا التساؤ ل الى أي مدى تتأثر الأداة بالمحتوى ، وبتعبير دقيق فان لقارىء هذا الكتاب أن يسأل كاتبه عن العلاقة بين « الظاهرة » و « أدوات التشكيل الجمالي للشعر » ولذا فانني سأبادر الى القول بأنني حاولت جاهداً أن أتلمس تأثير تلك الظواهر الفنية على أدوات التعبير هذه ، أي أثر الأداء القصصي في لغة الشاعر ، في صوره ، أثر الفن الدرامي على لغة الشعر ، تأثير الرموز والأساطير في أداتي التعبير ، هذا كله محاولة منهجية تطمح الى كشف أثر البناء بالأداة ، المحتوى بالشكل أما قضية موسيقى الشعر فلم تبعد هي الأخرى عن هذا المنهج ، بل اننا توجهنا بدراستها وجهة جديدة مضنية هي محاولة للاجابة عن السؤ ال الذي ظل معلقا أبداً دون أن يجد جواباً مقنعاً ، أو محاولة ناقدة جادة ، والسؤ ال هو

كيف تتأثر موسيقى الشعر بالموضوع الشعري ، كيف تتغير تبعاً لتغير الانفعال ، والى أي مدى يرتبط الايقاع الداخلي لموسيقى القصيدة ـ كوحدات ايقاعية أو تجانسات صوتية ـ بتغير انفعال الشاعر بالحدث ، بالمضمون ، بالمواقف المختلفة ، بطريقة الآداء ، وهذا كله مما ينبثق عن الظواهر الفنية التي هي مادة بحثنا في القسم الأول من هذا الكتاب

ان أهم صفة لمنهج هذا البحث هي ما يمكن أن نسميه « رصد التدرج في التوظيف » توظيف الظاهرة وتوظيف الأداة أيضاً، كيف بدأ، وتدرج، وأخذ ينمو ، وتكامل ، وأين أخفق الشاعر في فهمه توظيف تلك العناصر ، وكيف سمت به قدراته ، وأين ، ولعل صفته الأخرى هو أنه يبدأ بتساؤلات نامية ويحاول أن يجيب عنها قدر ما يسعفه خطه من الاجابة الصائبة لكن الأسئلة تظل قائمة وستظل الاجابات أيضاً ، الأسئلة تتجدد والاجابات كذلك

يقول صديقنا الدكتور عز الدين اسماعيل « أن يكتب شاعر عن شعراء معاصرين فتلك مهمة ليست بالسهلة ، وأن يكون جلُّ هؤلاء الشعراء أصدقاء شخصيين للباحث فهذا مما يزيد الأمر صعوبة » والصعوبة تكمن في ما تثيره هذه العبارة « الى أي مدى يستطيع باحث من هذا الطراز أن يضبط أحكامه النقدية ؟ » بمعنى الى أي حدّ ستكون أحكام هذا الباحث موضوعية ، غير متأثرة بما هو خارج العملية النقدية ، وأشهد انني وطيلة سنوات كتابة هذا البحث كنت أجاهد من أجل أن يكون هؤلاء الشعراء الاصدقاء بالنسبة لي كالغرباء ، وأحسب أنني وفقت في هذا الى حدّ بعيد ، الى حدّ انساني انني واحد من جيل شعري الى حدّ عزلت فيه تجربتي الشخصية ـ في الشعر ـ عن مجمل الأحكام التي توصلت اليها ، وأظن أن عملية « العزل » هذه بقدر ما تقترب من الموضوعية فانها تنأى عنها أيضاً أي أنها من قبيل « النافع والضار » معاً

هذا البحث[1] هو بعض غرس الأب والأستاذ الدكتور عبد المحسن طه

---

(١) المادة الأساسية لهذا البحث هي دراسة جامعية نوقشت مساء يوم ١/٢/١٩٨١ بمبنى كلية آداب جامعة القاهرة ، وحصلت على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى

بدر ، لقد وهب الكاتب وكتابه من وقته وجهده الشيء الكثير ، ولا بد لي أن أشير هنا الى أن عدداً غير قليل من ملاحظات الدكتور بدر قد تسرب الى ثنايا هذا البحث الى الحد الذي يصعب فيه الاشارة اليه ان عبارات الشكر التقليدية لتبدو لي باردة غير معبرة بدقة عما في داخل روحي لأبي وأستاذي الناقد

كثيرون هم الذين أعانوا كاتب هذه الكلمات وقدموا له المساعدة يشكرهم أحباء وأصدقاء ومعارف ومن بين وجوه الأحبة يطل وجه الصديق العزيز ، الدكتور الناقد جابر عصفور ، فان له أفضالاً كثيرة على صاحب هذا البحث

بغداد

١٦/ ١١/ ١٩٨١

الفصل الأول

الأداء القصصي في الشعر

(١)

لا يطمح هذا الفصل ، ولا البحث كله لأن يقدم تاريخا لحركة الشعر المعاصر في العراق وليس له أن يستفيض في الحديث عن المؤثرات السياسية أو الاجتماعية التي أسهمت في تطوير هذه الحركة الشعرية منذ نشأتها حتى آخر معطياتها ، وذلك لسبب مهم هو أننا أردنا لهذا البحث أن يكون دراسة لجماليات القصيدة العراقية الجديدة ، فاذا أراد الباحث أن يفيد من دراسة تاريخ هذه القصيدة ومن المؤثرات السياسية والاجتماعية التي قادتها الى التطور ، فستنحصر افادته بما يضيء ويغني بعضا من جوانب منهجه النقدي في دراسة هذه الجماليات ، وأظن أن تلك الافادة ستكون نافعة حينا ، وضرورة لا غنى عنها حينا آخر

كانت الرومانسية العربية في أوج عنفوانها خلال السنوات السابقة على الحرب الكونية الثانية ، وتمثلت تلك المرحلة بنتاج شعراء مدرسة الديوان وأبوللو وشعراء المهجر ، غير أن هذه النزعة بدأت تشهد ذبولها منذ سنوات الحرب الثانية ، ومع هذا فان نتاج الشعراء الرومانسيين كان يصل الى الشعراء الشباب في العراق ، ويؤثر فيهم ، ولذا بدا أغلب نتاج نازك الملائكة والسياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي في تلك السنوات نتاجا رومانسيا ، استلهم معطيات تلك المدرسة ، لغة وصورا وتراكيب وموضوعات ، وظلت القصيدة الغنائية القصيرة ، ذات الهموم الشخصية هي السمة الطاغية لمعطيات مجموعات شعرية كأزهار ذابلة وخفقة الطين وملائكة وشياطين وشظايا ورماد والمساء الأخير[١]

ولقد كان العراق والأمة العربية في سنوات الحرب الثانية وما تلاها تشهد تحولا ، وولادة جديدة ، لأن هذه الحرب كانت الشرارة الفاعلة التي أوقدت الوعي السياسي بين مختلف طبقات الشعب العربي ، التي أدركت أن طموحها في التحرر الوطني والاستقلال والتوق الى حياة أفضل لن يتم لها الا بالصدام المباشر مع الحاكمين ، ومن ورائهم أسيادهم البريطانيون ، وأول مظاهر هذا الطموح والتحرك

---

(١) المجموعات ـ على التوالي ـ للشعراء بدر شاكر السياب ، بلند الحيدري ، عبد الوهاب البياتي ، نازك الملائكة ، شاذل طاقه

(١)

لا يطمح هذا الفصل ، ولا البحث كله لأن يقدم تاريخا لحركة الشعر المعاصر في العراق وليس له أن يستفيض في الحديث عن المؤثرات السياسية أو الاجتماعية التي أسهمت في تطوير هذه الحركة الشعرية منذ نشأتها حتى آخر معطياتها ، وذلك لسبب مهم هو أننا أردنا لهذا البحث أن يكون دراسة لجماليات القصيدة العراقية الجديدة ، فاذا أراد الباحث أن يفيد من دراسة تاريخ هذه القصيدة ومن المؤثرات السياسية والاجتماعية التي قادتها الى التطور ، فستنحصر افادته بما يضيء ويغني بعضا من جوانب منهجه النقدي في دراسة هذه الجماليات ، وأظن أن تلك الافادة ستكون نافعة حينا ، وضرورة لا غنى عنها حينا آخر

كانت الرومانسية العربية في أوج عنفوانها خلال السنوات السابقة على الحرب الكونية الثانية ، وتمثلت تلك المرحلة بنتاج شعراء مدرسة الديوان وأبوللو وشعراء المهجر ، غير أن هذه النزعة بدأت تشهد ذبولها منذ سنوات الحرب الثانية ، ومع هذا فان نتاج الشعراء الرومانسيين كان يصل الى الشعراء الشباب في العراق ، ويؤثر فيهم ، ولذا بدا أغلب نتاج نازك الملائكة والسياب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي في تلك السنوات نتاجا رومانسيا ، استلهم معطيات تلك المدرسة ، لغة وصورا وتراكيب وموضوعات ، وظلت القصيدة الغنائية القصيرة ، ذات الهموم الشخصية هي السمة الطاغية لمعطيات مجموعات شعرية كأزهار ذابلة وخفقة الطين وملائكة وشياطين وشظايا ورماد والمساء الأخير[١]

ولقد كان العراق والأمة العربية في سنوات الحرب الثانية وما تلاها تشهد تحولا ، وولادة جديدة ، لأن هذه الحرب كانت الشرارة الفاعلة التي أوقدت الوعي السياسي بين مختلف طبقات الشعب العربي ، التي أدركت أن طموحها في التحرر الوطني والاستقلال والتوق الى حياة أفضل لن يتم لها الا بالصدام المباشر مع الحاكمين ، ومن ورائهم أسيادهم البريطانيون ، وأول مظاهر هذا الطموح والتحرك

---

(١) المجموعات ـ على التوالي ـ للشعراء بدر شاكر السياب ، بلند الحيدري ، عبد الوهاب البياتي ، نازك الملائكة ، شاذل طاقه

هو ثورة مايس عام ١٩٤١ التي جاءت تحديا واضحا للانجليز وقواعدهم وقواتهم ، غير أن هذه الحركة لم يكتب لها النجاح ، فأخفقت وأعدم قادتها ، وكان أغلبهم من الوطنيين والقوميين العسكريين

وكانت السنوات التالية لثورة مايس قد شهدت حركة سياسية مشتعلة بين الجماهير ، اتسمت باشتداد وتزايد التظاهرات دفاعا عن حقوقهم وانتصارا لأخوتهم في مصر وسوريا [1] ، واعلان الاحتجاج الشديد على ما كانت بريطانيا قد قدمته من وعود لاقامة اسرائيل وطنا قوميا لليهود ، وتشددت الحكومة العراقية آنذاك في محاولة للامساك بزمام الأمور وكبح جماح الشعب الثائر ، وخاصة بعد أن حاول الحكام والبريطانيون ربط العراق بمعاهدة جديدة هي معاهدة « بورتسموث » فتمكنت الجماهير الشعبية الواسعة التي كانت تقودها أحزاب وطنية وقومية سرية وعلنية أن تحشد حشودها ، وأن تتظاهر لتهز أركان الدولة بعنف في وثبة عرفت بتاريخ العراق باسم وثبة عام ١٩٤٨ ، بعدها لجأ الحاكمون مرة أخرى الى الرصاص والقتل الذي ذهب ضحيته العديد من المواطنين في مذبحة رهيبة عرفت بـ « مذبحة الجسر » جسر الشهداء ، غير أن الجماهير استمرت مواصلة نضالها حتى أرغمت الحكومة على الغاء تلك المعاهدة ، وتبعها سقوط الوزارة ـ وزارة صالح جبر ـ [2]

وتتابعت الأحداث سريعا ، ونشبت أولى الحروب العربية مع الكيان الاسرائيلي الجديد ، وأرسلت حكومة بغداد آنذاك وحدات من الجيش العراقي للاسهام في المعركة ، محاولة بهذا أن تهدأ من ثورة الشعب ونضاله ، أو اشغاله بقضية تبدو أكثر أهمية ولكنها مع هذا فرضت الأحكام العسكرية العرفية ، وسيق الآلاف من المواطنين مرة أخرى الى السجون

وتمر سنوات قلائل ، وتنتصر الثورة العربية عام ١٩٥٢ ، ويتأكد لمصر « انتماؤ ها العربي وارتباطها بكتلة عدم الانحياز وبحثها عن طريق لتحقيق العدل

---

(١) ينظر من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق ، سعاد خيري ، بغداد ١٩٧٤ ، الجزء الأول ، ص ١٦٠ ـ ١٨٢

(٢) نفسه ١٧٠ ـ ١٨٢

الاجتماعي ، وانفتاحها على الكتلة الاشتراكية بحكم دورها الطبيعي المعادي للاستعمار والمشجع لحركات التحرر » [1]

تبع ثورة يوليو ١٩٥٢ حدث وطني مثير هو تأميم قناة السويس ، وهبت الجماهير العربية ، منتصرة للحدث ، وأحس الحكام الذين ارتبطوا مع البريطانيين بأكثر من معاهدة ورابطة أن عروشهم بدأت تهتز ، وأن غليان الثورة الشعبية آذن بزوالهم فلجأوا مجددا الى تكبيل العراق بأغلال جديدة كان أبرزها قيام حلف بغداد العسكري بين تركيا وايران والعراق وباكستان من جهة والغرب من جهة أخرى ، وكان لهذا الحلف الذي سمي فيما بعد « بمنظمة الحلف المركزي » في هذه البلدان هدفان ، الأول منهما هو تكبيل حركات التحررالوطني ، والثاني هو احكام القبضة على منطقة الخليج العربي حيث منابع البترول والممرات الاستراتيجية التي كان الامبرياليون يحرصون على الامساك بها خشية تسرب النفوذ السوفييتي اليها [2]

هذا جزء من حركة الواقع العربي الجديد ، واقع ما بعد الحرب العالمية التي أكدت اندحار الفاشية وانتصار الكتلة الاشتراكية وتطور الوعي السياسي ونشاط الحياة الحزبية ، مما دفع بالتالي الى أن يكون العديد من المثقفين العراقيين والعرب منغمرين أو قريبين من الأحزاب الوطنية أو القومية التقدمية ، وبكلمة أدق نستطيع أن نقول ان السياسة صارت جزءا من هموم الشاعر العراقي واحتوت خيرة الوجوه الأدبية ، وأكثرها أهمية في تلك الحقبة أمثال السياب والبياتي وسعدي يوسف وشاذل طاقة وعلي الحلي والفريد سمعان وهلال ناجي وشفيق الكمالي وعبد الرزاق عبد الواحد وكاظم جواد وغيرهم ، وأغلب هؤلاء شيوعيون أو بعثيون أو قوميون

---

(١) د عبد المحسن طه بدر في « حركات التجديد في الأدب العربي » دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٥/ ١٩٧٦ ، ص١٨٦ ، وينظر أيضا قضية الشعر الجديد ، د محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، بيروت ١٩٧١ ، الطبعة الثانية ص ١٧٢

(٢) ينظر الحرب الحقيقية ، لرتشارد نيكسون ، ترجمة جريدة الأهرام العدد ١٢/ ٤/ ١٩٨٠ ، ص ٥

مستقلون يلتقون جميعا من أجل هدف واحد نبيل ، هو الثورة والخلاص من حكم العملاء الذين يكبلون الشعب وينهبون خيراته

وكان نتيجة لهذا الواقع الجديد أن صار الأديب يتلقف ما يقع بين يديه من نتاج أدباء العالم ، والمدافعين عن الانسان ، فتعرف الشاعر في تلك الفترة على مكسيم جوركي ، ومايكوفسي وناظم حكمت ونيرودا وأراغون ولوزكا مما كان يترجم في سوريا ومصر ويصل الى العراق سرا ولأن الشاعر المعاصر ملتزم عموما فهو اما أن يكون عضوا في حزب ، أو قريبا من ايدلوجية حزب آخر ، صار يدرك أن الخلاص ليس خلاصا فرديا وانما هو طريق جماعي ولقد انتقل هذا الوعي الجديد وتسرب الى العمل الأدبي نفسه

من هنا صارت النزعة الرومانسية في الشعر أسرا وقيدا لا بد للشاعر أن يكسره ، فالقصيدة الغنائية ، الطافحة بالحنين ، وبالهرب من الواقع ، والارتماء في أحضان الطبيعة ، عند جدول وريف وحبيبة ، لم تعد هما شعريا ، ولا ابداعا كبيرا

وصار الشاعر يدرك ـ بوعيه الجديد ـ أن الشعر ليس تعبيرا عن حزن أو فرح فردي ، وأن الفن ليس ضيقا الى هذا الحد ، بل هو بما فيه من سعة ورحابة جدير بأن يعنى بقضايا الانسان والواقع والأحداث ، وأن الشعر اذا أريد له أن يتجدد ويخلد ، فان ذلك يتم بتجدد المضامين ، اضافة الى الأشكال ، وربما أدرك الشاعر أيضا أن من أهم السبل لاغناء الشعر هو افادته من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والرواية ، حيث الحدث والمشكلة والأبطال والواقع

واذا تبلور هذا الادراك الموضوعي لضرورة تطوير وتعميق القصيدة الغنائية ، في أواخر الستينات وعلى شكل كتابات نقدية [1] فاننا نلمس في الكثير من قصائد جيل الرواد ومنذ أوائل الخمسينات مثل هذه الرغبة في الانتقال بالقصيدة الغنائية الى مواقع أكثر غنى وافادة من فنون أدبية أخرى ، وانتقالا من الذات الى الموضوع

---

(١) ينظر الشعر والزمن ، د جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١١٤ ، وندوة مجلة السينما والمسرح العراقية ، العدد السادس لسنة ١٩٧٠

ولا بد أن نتذكر أن الحياة الأدبية في السنوات ١٩٥٠ ، وما قبلها ، كانت خلوا من النتاج الأدبي ذي القيمة الفنية العالية ، فليس ثمة حركة مسرحية متقدمة [١] والبناء الروائي الناجح كان أقرب الى العدم منه الى الوجود ، والقصة القصيرة كانت خطوات متعثرة توشك أن تنتمي الى الخاطرة أو المقالة التعليمية ، أكثر من انتمائها الى الفن المتكامل ، وغالبا ما اتسمت بسذاجة الموضوع وتهلهل البناء والمعالجة ، ولقد أفاض الدكتور عبد الاله أحمد في حديثه عن واقع القصة العراقية في فصل طويل من كتابه أسماه « القصة الساذجة » [٢]

فاذا أراد الشاعر ـ وسط حالة أدبية راكدة كهذه ـ أن يفيد من فنون الأدب الأخرى ، جاءت افادته على شكل تأثر بأكثر الأنماط شيوعا وأعني بها الأقصوصة ، أو الحكاية الساذجة الملأى بالعيوب الفنية

وليس الالتفات الى الحكاية ، وجعلها مادة القصيدة أمرا مستحدثا في الشعر العربي الحديث ، فهناك العديد من المحاولات السابقة التي يلحظ القارىء اهتمام الشعراء فيها بايراد الحكاية ، وشعر خليل مطران وايليا أبي ماضي والياس أبي شبكة ومعروف الرصافي دليل على هذا الاهتمام ، ولعل أغلب تلك المحاولات تتصف بأنها سرد لواقعة سمع بها الشاعر ، أو شهدها فعلا ، وربما عمد بعضهم الى خلق حكايات شعرية عن كائنات طبيعية ، أو أشياء جامدة ، بروح رومانسية باكية ، ويتضح هذا في شعر أبي ماضي ، فثمة قصائد قصصية صغيرة تتحدث عن « زهرة » وموتها أو « تينة » أو عن ريح الشمال أو عن « الكمنجة المحطمة » [٣]

---

(١) ينظر الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ، رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير باشراف الدكتور علي جواد لطاهر ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٢٧

(٢) ينظر الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، د عبد الاله أحمد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ١١٧ ـ ٣٠٩

(٣) ينظر الجداول ، لايليا أبي ماضي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٦ وما بعدها ، والخمائل ٢٧

ومع أن شعر خليل مطران ـ الشاعر الأكثر تكريسا للقصة في الشعر ـ لم يكن ليخلو من مثل هذه الموضوعات الشعرية [١] الا أن أغلب قصائده القصصية ، كانت قد توزعت في اتجاهين ، الأول هو تقديم القصة ذات الحدث المستقى من التاريخ كما في قصيدتيه « نيرون » و « مقتل بزرجمهر » والثاني تتشكل مادته من الواقع أو الحياة المعاصرة [٢] ، كما في قصائده « فنجان قهوة » و « الجنين الشهيد » التي قال الدكتور محمد مندور عنها انها « تعتبر من روائع شعره بل من روائع الشعر العربي الحديث » [٣]

أما قصيدته « حكاية عاشقين » التي يجمع النقاد على أنها قصة الشاعر الخاصة »[٤] فهي تتحدث عن حب جارف بين فتى وفتاة توفيت أثر مرض شديد ، ويلاحظ قارىء هذه القصيدة اهتمام الشاعر الكبير بالوصف ، فهو يصف الطبيعة بما فيها من كائنات ، وألوان وربما انصرف الى التحدث عن قضايا ليست لها ضرورة وفاعلية في نمو الحدث القصصي ، ولعل هذا هو ما جعل الدكتور محمد مندور يصف حكاية عاشقين بأنها « سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد »[٥]

ان الشعر الذي يفيد من عنصر الحكاية أو يطمح الى خلق القصة في عدد غير قليل من القصائد ، والذي تميز بظاهرة الوصف الخارجي للأحداث والأبطال ونمو الحكايات الجانبية الى جانب الحدث الأساسي ، واسترسال الشاعر بالتصوير تبعا لرغباته الذاتية وليس لمتطلبات موضوعه ، هذا النمط من القصائد قد ألقى بشيء من أثره في نتاج عدد من الشعراء العراقيين ، ولعل قارىء بعض قصائد السياب وبلند الحيدري ونازك الملائكة في السنوات الأولى لنشأتهم الشعرية سيلاحظ أن عنصر الحكاية في أشعارهم يحمل الكثير من صفات تلك القصائد ، كما حصل في

---

(١) ديوان الخليل ، مطبعة دار الهلال مصر ١٩٤٩ ١/ ٤٩ و ٤/ ٧٣

(٢) ينظر ديوان الخليل ١/ ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٥ ، ١٢٤ ٢/ ٥٧

(٣) محاضرات عن خليل مطران ، د محمد مندور ، مطبعة دار الهنا ، مصر ١٩٥٤، ص ١٤

(٤) نفسه ، ص ٢٤

(٥) نفسه ، ص ٦

قصائد السياب « نهاية » و« السوق القديم »[1] وقصيدة نازك الملائكة « الخيط المشدود الى شجرة السرو »[2]

ولعل قصيدة كاظم جواد « مشهد » التي كتبها في بداية الخمسينات هي النموذج المتفرد والمبكر أيضا ، الذي يحاول أن يعتمد الحكاية ، ويعبر عنها بشكل متماسك متكامل ، له بداية ونهاية وأبطال ذوو ملامح واضحة وأفعال مرسومة بدقة

ثلاثة من حرس الليل السكارى
سمعوا الشهيق
وصيحة الخنجر في الطريق [3]

وبداية القصيدة غاية في التكثيف ، وموفقة جدا في تهيئة القارىء لتلقي النبأ المثير ، ومنذ البدء يضعنا الشاعر في مواجهة الحدث « ليل وشهقة ، وقتل »

في طرف الشارع صيحات مشاجرة
وخنجر ملطخ بالطين والدماء

وأخيرا يبدأ المقطع الثالث الذي هو نهاية القصيدة ، الحادثة

ثلاثة من حرس الليل السكارى
هبطوا الطريق
كانوا يشاهدون ظل الصيحة ،
الحمراء والخنجر والبريق
مروا سراعا في زوايا الليل
لا تبصرهم عيون
كانوا يقهقهون
أجل ، أجل ، كانوا يقهقهون

لقد كان كاظم جواد بارعا في تقديم الحدث ـ الحكاية ـ مختصرا الكثير من

---

(١) ديوان السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ١/ ٩٠ ، ٢٦

(٢) ديوان نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ٢/ ٢٢

(٣) من أغاني الحرية ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٣٩

الجزئيات غير الضرورية ، مكثفا لغته الى أبعد الحدود ، وهو بعد هذا كمن يضع يده على الجرح ليقول تلك هي العلة ، ذلك أن القضية التي حاول الشاعر طرحها لم تكن مسألة رجل يقتل فحسب ، والا لما كان هناك شيء شديد الغرابة ، ولكنه طمح من خلال هذا الحدث الصغير الى ادانة الدولة الفاسدة ممثلة بحراسها السكارى الذين لا يعنيهم كثيرا أن يذبح انسان في الشارع

(٢)

واذا كانت المتغيرات السياسية « الأعوام **١٩٥٢** وما بعدها » واشتداد الوعي الجماهيري بالمشكلات الاجتماعية والوطنية والقومية ، ونمو النشاط الحزبي نموا كبيرا ، وارتباط أغلب الشعراء العراقيين به ، ثم تطور الحياة الثقافية بفعل الاطلاع على الآداب الأجنبية ، ما وصل منها الى العراق مترجما ، أو قرأه الأديب بلغته الأصلية ، اذا كان هذا كله قد أسهم في وضوح رؤ ية الأديب للواقع ، ووقوفه موقفا منتميا وفاعلا من الأحداث ، وتحدد لذلك المسار الملتزم للقصيدة الجديدة[١] ، فاننا نرى ـ وعلى صعيد التطبيق الفني ـ ان تلك الحقبة من عمر الشعر العراقي الحديث كانت تشهد تنازعا واضحا بين اتجاهين في الأداء ، الاتجاه الرومانسي ، والاتجاه الواقعي الجديد ، وبالتأكيد فان أحدا لا يستطيع أن يقول أن تلك السنوات شهدت احتضار الحس الرومانسي وقيام حركة تحمل الجدة كلها كبديل عنه ، لكن الواضح من خلال المعطيات الشعرية آنذاك هو أن الرومانسية التي كانت طاغية ومتدفقة أخذت بالانحسار ، أو الوقوع في الظل[٢] وبكلمة أدق فانها بدأت تختفي داخل بنية

---

١) ينظر معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل تامر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ ص ١٨٨

[illegible] ينظر لتطور الشعراء وتحولاتهم ـ على سبيل المثال ـ السياب من « أزهار ذابلة » و « أساطير » [illegible] مجموعته « أنشودة المطر » والبياتي من « ملائكة وشياطين » الى « أباريق مهشمة » [illegible] من « قصائد عارية » الى قصائد من نوع « الحديد » « السلسلة » [illegible] في مجموعته « طراز خاص » وسعدي يوسف من « أغنيات ليست للآخرين » [illegible] الحيدري من « خفقة الطين » الى قصائده « عشرون الف قتيل » [illegible] مع الفجر » وعلي الحلي الى قصائده « الشهاب الدامي » [illegible]

القصيدة الواقعية ، غير أن هذا الاختفاء كان يبدو في كثير من الأحيان آنيا ، لأننا نجد في عدد غير قليل من أشد القصائد واقعية وموضوعا حسا رومانسيا ، مما يؤكد أن شعراء تلك الفترة كانت تنتابهم بين الحين والحين تلك النزعة الرومانسية التي رافقتهم منذ النشأة الشعرية

وصحب اهتمام الشاعر بالمضامين الجديدة ، خطوة متممة مطورة أخرى ، تلك هي اغناء التكنيك الشعري بعناصر جمالية لم تكن شائعة ، اذ عرف الشاعر الافادة الجادة من معطيات فن المسرح والقصة لاغناء الشعر ، فاتجه لتوظيف عنصر الحوار ، والحوار الداخلي وتعدد الأصوات ، وتقديم الصورة العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري ، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص وتقديمهم ضمن حدث أو موقف ، كما وظفوا الرمز والتفتوا الى الأساطير وأبطال التاريخ[١] ، وتطور شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة الى بناء ينمو على هيئة لوحات ، أو مقاطع يضيف الواحد منها للآخر ، فاذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب ، بينما نمت عناصر الحكاية الصغيرة العابرة ، واتخذت شكل قصيدة تنهل من فن القصة حينا ، وتطمح لأن تكون قصة حينا آخر ، لها ما يميزها من أجواء وحدث نامٍ وأشخاص نعرفهم ونحيا مشكلاتهم

في بعض من قصائد البياتي التي كتبها منذ أكثر من عشرين عاما يلمس الباحث اقتراب الشاعر من معطيات فن القصة ، ونراه يتوجه الى كتابة القصيدة التي تحاول أن ترسم « الشخصية » داخل القصيدة وتقدم شيئا من فعلها ومواقفها ، وسنكتفي من قصائد البياتي تلك بقصيدتين الأولى هي « مذكرات رجل مجهول » ، والثانية « الرجل الذي كان يغني » [٢]

و « مذكرات رجل مجهول » يمكن النظر اليها على أنها من بدايات البياتي الشعرية التي أراد فيها أن يرسم ملامح « شخصّية » وفعلها ، وهي تنمو على شكل

---

(١) لكل هذه العناصر الفنية في الشعر مكان آت في هذه الدراسة

(٢) القصيدتان في مجموعة الشاعر « أباريق مهشمة » ديوان البياتي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ١/ ٢٧٠ وما بعدها

مقاطع أو محاور ، غير أن ما يميز هذه المحاور هو أنها تتوالى على شكل امتدادات ، وتكرار ، أو هي تراكمات لفكرة واحدة غير متطورة كثيرا فاذا علمنا أن البطل في المقطع الأول كان قد فقد أباه ، وعمره « آنذاك سنتين » فان المقطع الثاني لن يضيف الى الشخصية أبعادا ذات قيمة كبيرة ففيه نعرف أنه ذاق طعم اليتم والتسول فقط ، وفي المقطع الرابع مات جده ، ولا شيء غير هذا

ومات جدي كالغراب
كالجرذ ، كالصرصور مات مع الخريف
فدفنته في ظل نخلتنا (١)

ان تكرار مثل هذه الأفكار ، التراكمات ، يوحي بأن شخصية البطل كما قدمها الشاعر « مسطحة » بلا أعماق ، بلا ملامح واضحة ، أو تكوين خاص ، أي أن الشاعر لم يستطع أن يتعمق ويتغلغل بداخل الشخصية ، هواجسها أحزانها وصراعها الداخلي ، وكيف نمت وتطورت ، ليخلق منها نموذجا متفردا فاذا عرفنا أن البطل تيتم وجاع ودفن جده فان المقطع القادم ينبئنا بأنه هجر قريته في سنوات الحرب

وكان عمري آنذاك
عشرين عاما

ان الملمح الوحيد والجديد الذي يخرجنا من مأزق متابعة حياة البطل الضيقة « الموت والفقر » ويعد اضافة الى مسار حياته هو انتماؤه الى طبقة الكادحين والمناضلين الذين يؤمنون بأن هذا العصر هو

عصر الكادحين
عصر المصانع والحقول

وانه اختار الانتماء السياسي وهو الآن تواق الى سفك دم السلطان ، الطاغية

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٢٧٢

ان المقاطع الثمانية التي كونت القصيدة هي في الحقيقة مقطع واحد ممتد ، فكرة واحدة بكلمة أدق ، ولكن هذه الفكرة تتكرر باضافة جزئيات غير مهمة ، لا تسهم في نمو وتطور الحدث أو اضاءة ملامح الشخصية والسير بها نحو التكامل والوضوح

أما قصيدته « الرجل الذي كان يغني » (١) ، والتي كتبت بعد قصيدته « مذكرات رجل مجهول » و « القرصان » ، فانها تنتمي أيضا الى تلك القصائد التي تعنى بالحكاية وتقديم الشخصية الشعرية وأفعالها ، ولعل ما يميز هذه القصيدة هو أن الشاعر هنا أكثر التصاقا ببطله ، واحتواء له ، أو توحدا به ، كما أنها قدمت صفات الشخصية ومواقفها من خلال جمل شعرية سريعة ومتلاحقة ، دونما استفاضة أو استطراد غير مبرر ، واتصفت تلك الجمل بالاختصار والتكثيف الشديد في العبارة ، وتحميلها طاقة ايحائية عالية

على أبواب طهران رأيناه
على جبهته جرح عميق فاغر فاه
يغني ، أحمر العينين
كالفجر بيمناه
رغيف
مصحف
قنبلة كانت بيمناه (٢)

ولا يكتفي البياتي بالحديث الخارجي عن بطله ، بل انه يلتقيه ، ويكلمه في اللحظة التي يكون فيها الموت قريبا جدا من البطل ، الذي لا يكف عن التغني بانتصار قضيته ، وأخيرا يطلق عليه جند الشاه اطلاقة الموت فيخر البطل شهيدا

وداعا قالها
واختنقت في فمه الآه ،

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٤٠٦

(٢) نفسه ١/ ٤٠٦

وداعا لك يا طهران ،

يا صاحبة الجاه

ودوّت طلقة ، واختنقت في فمه الآه

على أبواب طهران رأيناه

يغني الشمس في الليل

يغني الموت والله (١)

ان القارىء حين ينتهي من قراءة « الرجل الذي كان يغني » يدرك أن هناك بونا شاسعاً في تطور امكانات التعبير الشعري بين هذه القصيدة المكثفة الموحية وبين قصيدة البياتي السابقة « مذكرات رجل مجهول » ذات الاستطرادات غير المهمة ، واللهجة التقريرية الشارحة ، وان هذا البون ليعد ظاهرة طبيعية بين مرحلتين من مراحل تطور الشاعر ، هما مرحلة البدايات ، ومرحلة النضج الشعري التي ستقود الشاعر فيما بعد الى كتابة قصائده المهمة

كما ان قراءة جديدة لبعض من قصائد بدر شاكر السياب التي كتبت منذ أكثر من ربع قرن كـ « غريب على الخليج » و « أنشودة المطر » و « المخبر » لتقود القارىء الى تلمس البذور الأولى لتحقق الافادة المتطورة من فن القصة في القصيدة الغنائية الجديدة ، فاذا أضفنا لتلك القصائد معطيات السياب في انجازات أخرى كـ « مدينة بلا مطر » و « المغرب العربي » و « المومس العمياء » و « حفار القبور » أدركنا مدى القيمة الفنية التي أسهم السياب في تقديمها الى مجمل حركة الشعر العربي المعاصر

تبدأ القصيدة « غريب على الخليج » بهذا المدخل

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشرّ للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حافٍ نصف عار (٢)

---

(١) نفسه ، ١/ ٤٠٧

(٢) أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١١

ثمة طريقتان يلجأ اليهما السياب في كتابة قصائده التي تقرب من فن القصة ، أو التي تحاول أن ترسم شخصية البطل ، الأولى هي أن يضع بطل قصيدته أمام القارىء مباشرة ، وينطقه بما يرسم صورته الشخصية دونما مقدمات مسبقة ، وستكون قصيدته « المخبر » نموذجا لهذه الطريقة في رسم الشخصية داخل القصيدة ، أما الثانية وهي الأكثر شيوعا فيعتمد فيها على مدخل تصويري يرسم فيه صورة الطبيعة أولا ، فاذا كانت الريح « تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل » في « غريب على الخليج » فان « الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة »[1] في « المومس العمياء » وتـأتي صورة الطبيعة في « حفار القبور » على هذه الشاكلة « ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور » وحين يفرغ الشاعر من هذا الوصف الذي لا يفارق بدايات أهم أعماله ، ذات السمة القصصية يلتفت الى تصوير مكان الحدث

في « غريب على الخليج » نرى عناية السياب بتصوير القلوع التي تطوى أو تنشر ، مشيرا بذلك الى المناخ العام الذي يعيشه بطل القصيدة أما في « المومس العمياء » فان مكان الحدث هو تلك المدينة الكابية الحزينة التي تتفتح مصابيحها « كأزاهر الدفلى » أو « كعيون ميدوزا »[2] ، وهو « المدرج النهائي تهب عليه أسراب الطيور » في قصيدته القصصية الثالثة « حفار القبور » ، بعد هذه المداخل يضعنا السياب أمام بطل القصيدة ، أو أبطالها

ان هذه البدايات تجسد منهج الشاعر بشكل واضح وهو منهج لا نبعد كثيرا عن الحقيقة لو أننا قلنا انه ينتمي بصورة أو بأخرى الى معطيات الفن القصصي ، فرسم المكان الذي يدور فيه الحدث ، ورسم صورة الطبيعة ، وهذا الرصد المتتابع للجزئيات ، وتوليد الصور الشعرية من بعضها استكمالا لتقديم المناظر ، هو جزء من مهمات القاص أو أنها التقديم للأجواء العامة التي يدور فيها الحدث

---

(١) نفسه ، ١٩٧

(٢) أنشودة المطر ، ٢٣١

فاذا حاولنا الاستمرار في قراءة القصيدة ولتكن « غريب على الخليج » لنا مثالا زاد اكتشافنا لهذا المنهج الذي يحاول فيه الشاعر اثراء قصيدته بسمات العمل القصصي

وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب ، يسرّح البصر المحيرّ في الخليج
ويهد أعمدة الضياء ، بما يصعَّدُ من نشيج ،
أعلى من العبّاب يهدر صوته ومن الضجيج

صوت تفجرّ في قرارة نفسي الثكلى عراق(1)

فبعد انتهاء السياب من تقديم الصورة العامة للمشهد والتي تنتهي بالعبارة « من كل حاف نصف عـار » نراه يعمد الى تشكيل صورة البطل ، أو الشخصية الأولى في القصيدة ، فاذا هو غريب ، ناء عن وطنه ، ملىء بالحيرة ، يفترش الرمال ، باكيا حالما بالعودة

غير أن الشاعر بعد هذا يتخلى عن موقفه القريب من موقف القاص وينتقل الى حالة غنائية متفجرة ، ويبرز صوته الداخلي المحتدم على شكل نشيج وصرخة

« أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج ،
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق ،
كالمد يصعد ، كالسحابة ، كالدموع الى العيون
الريح تصرخ بي عراق ،
والموج يعول بي عراق ، عراق ، ليس سوى عراق (2)

لقد كان السياب يتحدث عن نفسه بضمير الغائب ، جاعلا منها شخصا مستقلا ، بطلا يرصده ويرسم فعله وحيرته « جلس الغريب » يسرّح البصر » « يهد أعمدة الضياء » « بما يصعد » ، ولكنه لم يطل الوقوف عند رسم صورة البطل ، وانما

---

(1) و (2) أنشودة المطر ، 11

نتقل بسرعة الى صوته الداخلي ، وأخذ يتحدث بضمير المتكلم ، ولعل هذه لانتقالة الى الصوت الداخلي تبدو طبيعية ، لأننا لا نطالب السياب بالاستمرار في توضيح ملامح البطل الجالس على الرمال ، وبطريقة قصصية فليست هذه الأمور من صلب مهامه ، لأنه ليس قاصا ، وانما هو شاعر غنائي من الطراز الأول ، وان نقصة بالنسبة له ليست الا وسيلة تعبير درامية كما يقول الدكتور عز الدين سماعيل [1]

واذ تنتهي تلك الصرخة الغنائية الطافحة بالحنين ، وتهدأ عواطف الشاعر لفائرة ، ويسترد أنفاسه ، يبدأ بتأمل ما حوله ، وما يلقاه ، وهنا أيضا يأخذ بالاقتراب من موقف القاص ، فيكتب عدة مقاطع ذات صفات قصصية ، أو أنها تتمات تؤدي الى المزيد من توضيح ملامح البطل المغترب ، ونمو الموضوع لشعري ، الحدث والقضية ، وهذه التتمات تأتي على نمطين من الأداء ، الأول منهما حديث مباشر عن حياة البطل اليومية في الغربة

ما زلت أضرب مترب القدمين ، أشعث في الدروب
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يدا نديّه
صفراء من ذل وحمى ، ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين احتقار وانتهار وازورار أو « خطيه » [2]

وثانيهما ينمو عبر « العودة الى الماضي » أو تسليط الضوء على أحداث شخصية ماضية ، ينقل لنا فيه صورا عن طفولته ، وعن معتقدات الطفولة تلك ، وما كان يسمع بها من أقاصيص ترويها العجائز في الليالي [3]

---

(١) ينظر الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ١٩٧٢ ص ٣٠٠
(٢) أنشودة المطر ، ١٤ ، ١٥
(٣) نفسه ، ١٢

وبانتهاء القارىء من « غريب على الخليج » يلمس بوضوح أن بناء تلك القصيدة ونموها من خلال المقاطع ، ومفتتحها التصويري للجو العام ، ثم للبطل وهذان النهجان من التعبير عن الحكايات والأقاصيص ، أسهمت كلها في تقديم قصيدة غنائية ناضجة تحاول أن ترسم الشخصية ، ضمن حالة معينة ، ومن خلاله سيتعرف قارئها على ملامح البطل ، وما كان يمر به ويعانيه من أزمات

ويحاول في قصيدته « المخبر » أن ينهج النهج الذي سلكه في « غريب على الخليج » أعني أن يكتب قصيدة لرسم شخصية انسان يعمل مخبرا للدولة ، ولذا فهو لا يكف عن اقتفاء خطى الآخرين الذين يعرف عنهم أن لهم علاقة بالسياسة ، أو بالعمل ضد الدولة ، وفي هذه القصيدة لا يعمد الشاعر الى مفتتح تصويري ، بل يدلف الى موضوعه مباشرة

أنا من تشاء ، أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير
للظالمين أنا الغراب (١)

كما أنه لا يحاول أن يورد قصصا أو حكايات تتوزع هنا أو هناك في القصيدة كما فعل في « غريب على الخليج » ولكنه يعمد الى طريقة بديلة أخرى هي أن يضع البطل أمام الآخرين ، وجها لوجه ، مانحا اياه موقفا خطابيا حادا ، معلنا عن نفسه وشخصيته وتكوينه ، وربما أسقط السياب موقفه هو على بطله ، فأخرج بذلك الشخصية عن مستواها الانساني الى المستوى الذي يريده هو لها ، فانبثقت صورة البطل من أحاسيس الشاعر وشتائمه المقذعة له ، وسنرى ان حشر الكاتب لنفسه وانطاق بطله بارائه هو سيكون خطا عاما في قصائده القصصية

أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ ، أنا الدمار ، أنا الخراب
شفة البغي أعف من قلبي ، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يدي ، كما تشاء ، أنا الحقير (٢)

---

(١) **أنشودة المطر ، ٣٢**

(٢) **نفسه**

واذا كانت « غريب على الخليج » من بدايات السياب الشعرية التي حاول فيها رسم الشخصية من خلال قصيدة ذات سمة قصصية فان بينها وبين « المخبر » بونا في البناء وملامح مهارة ونضج قرب الشاعر من رسم شخصية البطل رسما يوشك أن يكون متكاملا ، لأن السياب هنا عمد الى بناء القصيدة من خلال محاور متعددة تسهم كلها في القاء الضوء على حياة هذا الكائن وفعله ، كما عمد الى نمطين من الأداء اللغوي ، الأول مباشر وتقريري والآخر يمكن أن يوصف بأنه « تصويري فني »

كان قول الشاعر « أنا من تشاء أنا الحقير » والذي ينتهي بالعبارة « انقى وأدفأ من يديّ » يشكل المحور الأول من محاور البناء ووظيفة هذا المحور هو تقديم موقف الشاعر من بطله ، سخطه عليه ، وكانت وسيلة السياب الى ذلك هذا السيل من الشتائم واختيار اللغة المباشرة والتقريرية وذات اللهجة الحادة التي تنتقي من المفردات كل ما يدل على الضعة والحقارة

فاذا انتهى الشاعر من فورته الشخصية وأحس أنه كال لبطله ما يكفي من أقذع السباب انتقل الى المحور الثاني الذي يضيف الى القصيدة غنى ولرسم صورة البطل جزءا من وضوح الملامح

لكن لي من مقلتي ـ اذا تتبعتا خطاك
وتقرتا قسمات وجهك وارتعاشك ـ ابرتين ،
ستنسجان لك الشراك
وحواشي الكفن الملطخ بالدماء ، وجمرتين
تروعان رؤاك ان لم تحرقاك
وتحول دونهما ودونك بين كفى الجريده
فتند آهتك المديده
وتقول أصبح لا يراني بيد أن دمي يراك
اني أحسك في الهواء وفي عيون القارئين
لم يقرأون

هذا المقطع ـ المحور ـ يمكن للقارىء أن يصفه بأنه « أسلوب عمل » البطل ، وطريقته في تتبع ضحاياه ومراقبتهم ، اضافة الى تقديم الحالة العاطفية للمخبر ، عندما يتمكن من فريسته ، ولعل القارىء يدرك مدى براعة السياب في ملاحقة الصورة الشعرية التي تعكس فرحة البطل بانتصاره ، ثم أسلوب عمله ، هنا تتحول عينا المخبر الى ابرتين تنسجان الشراك ، واختيار الشاعر لـ « ابرتين » دليل مهارة وصنعة متقنة للمجاز الذي خلق الصورة ، لأن حركة عيني المخبر المتكررة والمتلاحقة بينه وبين فريسته ، تحديقا بها ، وابتعادا عنها ، هذه الحركة التي ستؤدي الى الموت والقتل تشبه حركة الابر التي تنسج الشراك ، أو الكفن الملطخ بالدم ، وضروري هنا أن نشير الى أن هذه الصورة التي تقدم العين ناسجة شباكا أو خيوطا تتكرر في قصيدة الشاعر القصصية الطويلة « المومس العمياء »

وكأن الحاظ البغايا
ابرُ تسل بّها خيوط من وشائع في الحنايا
وتظل تنسج بينهن وبين حشد العابرين
شيئا كبيت العنكبوت (١)

و « المومس العمياء » قصيدة حدث ، ورسم فيها الشاعر صورة البطلة أيضا فكأن هذه الصورة الشعرية التي ترددت في القصيدتين هي من أثر الموضوع الشعري على أداة التعبير ، على خلق الصورة الشعرية

وتتضح وظيفة المحور الثاني « أسلوب العمل » من خلال الأبيات التي تصور حيلة المخبر بالتخفي ، فهو يستر وجهه بالجريدة ، ولكن لماذا يستره بالجريدة ؟ ذلك لأن الضحية تقرأ ، والسياسي يقرأ ، فالمخبر اذن يحاول أن يخدع فريسته ، ويوهمه بأنه مثله ، قارىء ومعني بالمعرفة ، وهذا المقطع ـ يدلل ـ ضمنيا ـ على أن الدولة ممثلة بالمخبر كانت تخاف من يقرأ ، وكانت تخشى المعرفة وتحاربها أيضا ، هنا يتضح أن لكل لفظة أو عبارة دلالة ووظيفة في نمو القصيدة واضاءة أفكار الشاعر

ويتساءل المخبر « لـم يقرأون » ومن هذا التساؤ ل يبدأ المحور الثالث

---

(١) أنشودة المطر ، ٢٠٤

لأن تونس تستفيق على النضال
ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال
كفن الطغاة
وما تزال قذائف المتطوعين
يصفرن في غسق القنال

هذه هي العقدة اذن ، هذا المحور يقدم لنا اضافة جديدة هي « القضية والتهمة » وعلاقة المناضل بالأحداث والثورة العربية في تونس والجزائر ومصر ، كما يبين لنا وجهة نظر المخبر بهذه الأمور

لم يقرأون وينظرون اليّ حينا بعد حين
كالشامتين
سيعلمون من الذي هو في ضلال

والى هذا الحد من القصيدة يكون القارىء قد تعرف على موقف الشاعر من بطله ، وأسلوب عمله ، وعلى القضية والتهمة ، غير أن ملامح الشخصية لم تكتمل بعد ، وهنا يلجأ الشاعر الى كتابة مونولوج يشكل المحور الرابع من محاور بناء القصيدة ، يقول المخبر

في البدء كان يطيف بي شبح يقال له الضمير
أنا منه مثل اللص ، يسمع وقع أقدام الخفير
شبح تنفس ثم مات
واللص عاد هو الخفير
في البدء لم أك في الصراع سوى أجير
كالبائعات حليبهن ، كما تؤجر ـ للبكاء
ولندب موتى غير موتاهن ـ في الهند النساء
قد أمعن الباكي على مضض ، فعاد هو البكاء

وما دام الشاعر حريصا على استكمال ملامح شخصيته فقد وجد التعرض لماضيها ضروريا ، فجاء هذا المقطع الذي يمكن وصفه بأنه « ماضي البطل » أو « بدء الاشتغال بالمهنة » ومنه يتضح ان المخبر لم يكن في أول الأمر موغلا في الحقارة أو الاثم ، كان في داخله شيء أبيض ، بعض نقاء « ضمير » وكان يخشاه غير أن الاخلاص للمهنة ، وممارستها يوميا الى حد الاجادة التي وصفها الشاعر في المحور الثاني ، كفيل بأن يقتل ذاك الضمير تماما ، وبقتله يكون الستار قد أسدل على الماضي ، ويبدأ فعل البطل في الحاضر ، موقفه من مهنته ، ونظرته الى الجريمة وكل هذا يأتي عبر مونولوج جديد ، ومحور خامس مثقل بالمجازات الشعرية المتلاحقة ، بعيد عن المباشرة التي رأيناها في بداية المحور الأول

الخوف والدم والصَّغار ، فأي شيء أرتجيه
فعلى يدي دم ، وفي أذنيّ وهوهة الدماء
وبمقلتي دم وللدم في فمي طعم كريه
أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير
وانس الجريمة بالجريمة والضحية بالضحايا
لا تمسح الدم عن يديك ، فلا تراه وتستطير
لفرط رعبك أو لفرط أساك ، واحتضن الخطايا
بأشدّ ما وسع احتضان ، تنج من وخز الخطايا

ان هذا المحور الجديد الذي يصور الحاضر هو اضافة بالغة الأهمية للقصيدة ، لأنه يقدم لنا البطل في مرحلة نضجه ووعيه فالرجل الذي كان يخشى بقية ضمير تدرب الآن وازداد خبرة بالجريمة ، لا بل نراه يحاول أن يؤسس لفلسفة خاصة به هي فلسفة السفاحين والقتلة الذين تعلموا أن الخلاص من الاحساس بالاثم وتأنيب الضمير يتم بالامعان في الجريمة ، واحتضان الخطيئة ، وزيادة الممارسة ، وفي نهاية هذا المحور يكون وعي المخبر قد تم ، وتبلورت أفكاره واكتملت شخصيته

سحقا لهذا الكون أجمع وليحلّ به الدمار
مالي وما للناس لست أبا لكل الجائعين
فلينزلوا بي ما استطاعوا من سباب واحتقار

ومع كل ما يمكن أن يثار حول شخصية بطل القصيدة ، ومدى نجاح السياب في خلقها متماسكة أو مهتزة ، أو الاعتراض على هذا التهويل الدرامي للمخبر ، الذي لا يبدو انسانا سويا على الاطلاق والذي قوته وقوت بنيه لحم آدمي ، فان القصيدة تظل من أهم القصائد الغنائية في الشعر العراقي الحديث التي حاولت أن تستلهم شيئا من الفعل القصصي لاغنائها ، ومن أجل تقديم الاشخاص واستكمال ملامحهم من خلال أفعال ومواقف

ولا يكتفى محمود البريكان برسم شخصية البطل المنتمي الى الحياة المعاصرة[1] وانما يتجاوز ذلك ، فيخلق من رؤ اه الخاصة أبطالا ، وقد لا يكون هؤلاء الأبطال بشرا ، ولكنهم يكتسبون داخل القصيدة صفات انسانية حيّة[2]

هذا أنا مرتفع ، أواجه العيون
أشلّها
انفض في نهاية السكون
حوادث الدهر ، ورعب المائة التاسعة

وبطل القصيدة تمثال أشوري ، يروي حكايته ، فلقد كان في يوم ما معبود نينوى وسيدها ، وكانت القبائل تنحر له الذبائح ، وتتلو حوله التراتيل ، كما أنه شهد الليالي ، وضجة الزلازل واقتحام الخيل في الحروب ، ورأى كيف ترتفع الرماح بالجماجم ، وكيف تختلط الرؤ وس والأسماء ، ان كل هذا يحتدم في ذاكرة التمثال ، الملك ، وحين توالت عليه العصور ، بدأت بتغيير لونه ، ونسج خيوط مأساته

جردت من خواتمي ، جزّت ذؤ اباتي
دحرجت من قاعدتي

---

(١) تنظر قصائده هواجس عيسى بن الأزرق في الطريق الى الأشغال الشاقة ، وارتسام ، مجلة شعر ٦٩ ، عدد تموز لسنة ١٩٦٩ ، ص ٧٦

(٢) تنظر مجلة « المثقف العربي » ، عدد حزيران لسنة ١٩٧٠ ص ٦١ قصيدة « قصة التمثال في أشور »

نقلت من مكان
الى مكان ، حاورتني البوم والعقبان
تسلقت أصابعي الصبيان
جرب فأس ما
في جسدي يوما
ربطت بالحبال
سحبت ممدودا على وجهي
وراء زوجين من البغال
حرست سورا مرة ومرة أخرى
وضعت في مدخل قصر ما

واذا كان البريكان قد اختار لهذه القصيدة أداءا مسترسلا يعتمد السرد لتصوير تحولات حياة البطل عبر رحلته في الزمن بسبب رغبته في انشاء حكاية وتقديم شخصية فان هذا النمط من وسائل التعبير والذي رأينا شيئا منه في بعض قصائد البياتي « مذكرات رجل مجهول » قد يكون باعثا على اثارة ملل القارىء وهو يتابع الحكاية بأسلوب السرد وحده ، غير أن طرافة الحكاية ، وغرابة الشخصية ، وذكاء التناول والالتفات الواعي الى رصد التناقضات ، واضفاء تلك اللمسات الانسانية الدافئة التي جعلت من التمثال الحجري مخلوقا ينبض بالحياة والحركة وتحتدم في داخله الهواجس والأحزان ، لعل هذا كله يجعل القارىء يتقبل هذا النمط من الآداء ، بما فيه من سرد وتقرير

(٣)

كانت الانجازات الشعرية التي مرت بنا خطى طيبة وجادة لاغناء القصيدة الحديثة وتطويرها ، والسير بها نحو مواقع الفن القصصي بشكل عام ، ولا نود أن نستفيض كثيرا في متابعة جزئيات المسيرة الشعرية لأن حديثا كهذا سوف يمتد بنا ويتشعب ، وربما جاء فيه الكثير من التكرار ، ولذا فسنقصر الحديث على مسألة مهمة ومتممة لتلك الانجازات ، فالمحاولات الشعرية التي تعرضنا اليها كانت تفيد من بعض معطيات فن القصة القصيرة ، وتنتفع منها انتفاعا جزئيا ، وها نحن الآن

نقرأ قصائد تتقلص فيها المسافة بين الشعر والقصة ، وهي تطمح الى تقديم الفن القصصي متكاملا وناضجا داخل البنية الشعرية ، واذا كان السياب رائد المحاولات لأولى لكتابة القصيدة القصصية فان سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وفاضل العزاوي هم خير من كرس هذا المنهج الشعري تكريسا يوشك أن يكون تاما ، فاذا أضفنا اليهم انجازات سامي مهدي ويوسف الصائغ وعبد الرزاق عبد الواحد [1] وغيرهم في التقاط الأحداث الشعرية الصغيرة ومحاولة أدائها قصصيا أدركنا أن القصيدة العراقية الحديثة لدى نخبة ممتازة من شعرائها بدأت تسلك هذا المسلك في محاولة دائبة للتخلص من أسر الغنائية المباشرة ، واثراء القصيدة بأساليب تعبيرية تستقيها من الفنون الأخرى

ان قصائد بدر شاكر السياب القصصية الطويلة كـ « المومس العمياء » و « حفار القبور » يمكن النظر اليها على أنها كانت البداية لكتابة القصيدة القصصية ، غير أن محاولات السياب تلك سرعان ما انتهت بشكل غريب وملفت للنظر ، انها أشبه بالشرارة التي اتقدت فجأة وانطفأت ، دون أن يضيف اليها أحد من الشعراء شيئا ايجابيا ، بل ان السياب نفسه قد سكت بعد تلك المحاولات ، ولم يعد لذاك النمط من الكتابة الشعرية ، ويحاول الدكتور احسان عباس أن يجد مبررا لانصراف السياب عن كتابة المطولات ، قصصية كانت أو غير قصصية فيقول « ان السياب وجد في الكويت متسعا من الوقت ليحقق أمنيته الكبرى ، وهو أن يعرف بين الناس باسم صاحب القصيدة الطويلة ، ولكنه وجد عند عودته الى العراق أن مثل هذه القصائد لا تتسع له صدور المجلات والجرائد ـ بسبب الحجم ـ وأن العثور على ناشر يضطلع بنشر كل قصيدة على حدة في كراسة أمر عسير ، ولهذا

---

(١) ينظر رماد الفجيعة لسامي مهدي ، مطبعة دار البصري ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ١٥ - ٤٠

وأسفار الملك العاشق له أيضا ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٥٥ ، وسيدة التفاحات الأربع ليوسف الصائغ ، مطبعة الأديب ، بغداد ١٩٧٦ ص ١١ ٣٧ ، ٣٩ ، ٥٥ والخيمة الثانية لعبد الرزاق عبد الواحد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٤٣

اضطر أن يعود الى الشكل المتوسط ، أو القصير [1] ، ولنا على هذا الكلام بعض التحفظات ، لأننا لا نطمئن كثيرا الى أن الشاعر - أي شاعر - سينصرف عن الكتابة ، أو يتجاهل مهماته الشعرية لأن صدور المجلات لا تتسع لها أي أنه سيجعل من امكاناته وفنه وطموحه شيئا محددا تابعا للمساحات المتاحة في الجرائد أو للقبول من الناشرين ، وليس عسيرا على السياب آنذاك أن يجد ناشرا وهو الذي نشر « المومس العمياء » على طولها البالغ في كراسة ، وأعلن الناشرون عن طبع قصائد جديدة له ، واذا اتفقنا - حذرين - مع رأي الدكتور احسان عباس فلماذا لم يعد السياب الى محاولاته تلك بعد أن غدا شاعرا كبيرا تفتح له المجلات ودور النشر أبوابها وبترحاب بالغ ، وشيء من المال أيضا ، ثم أيظن انسان أن السياب كتب تلك القصائد لأنه كان ينعم بمتسع من الوقت « في الكويت » ؟ ومن أين يأتي هذا المتسع الهادىء المشجع على الكتابة اذا كان الشاعر دائم البحث عن عمل

ليست المساحات غير المتاحة ، ولا المتسع المفقود من الوقت هو الذي صرف الشاعر عن منهجه ذاك ، ولكنه شيء آخر ، أظنه ادراك السياب فيها بعد جملة عيوب فنية كانت ترافق أعماله الطويلة تلك ، فعدل عن منهجه القديم ، وربما أحس - وبخاصة في القصيدتين « المومس العمياء » و « حفار القبور » أنه لم يستطع أن يحقق فيهما ما كان يصبو اليه تحقيقا تاما ، أعني التسامي بالقصة والشعر معا ، ومن يدري فربما رأى أن القصة شيء والشعر شيء آخر ، وأن لا ضرورة لكتابة القصة شعرا

ثمة صعوبة بالغة ومزلق خطير يواجه أي شاعر يتصدى لأن يجمع بين الشعر وفن آخر ، وهذه الصعوبة هي القدرة على الامساك الواعي بمتطلبات الفنين معا فلكي يكون الشاعر قاصا ، أو مسرحيا في الوقت ذاته فان عليه أن لا يجعل أي فن منهما يقوم على حساب الآخر ، وتلك مسألة ليست بالسهلة اطلاقا ، وربما كان

---

[1] بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره د احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ١٩٧٢ ، ص ١٨١

ادراكها سببا في افتقاد الشعر العراقي الحديث الى قصائد قصصية طويلة محكمة ، أو شعر مسرحي رصين ومتكامل

ولذا فان قصيدة « المومس العمياء » تبدو من هذا المنطلق قاصرة ، لأن السياب لم يستطع أن يكون فيها شاعرا وقاصا في آن واحد ، فهو ان كان قد ضيع القصة كبناء فني متماسك ومحكم ، وعذره في هذا أن علاقته بالقصة علاقة بداية ، ومحاولة تجريب ، فانه أوشك وهو الشاعر الغنائي المقتدر أن يخسر الكثير من معطيات شعره ، وأهمها القدرة على اثارة اعجاب القارىء باللحظة الشعرية ، أو الموقف الداخلي المتفجر ، ثم ذلك التكثيف باللغة والصورة ، ولم نحصل من مادة الشعر العالي في القصيدة الا على مقاطع معدودة وقليلة قياسا الى حجم القصيدة الكبير

كتب عن « المومس العمياء » كثيرون ، بل انها نالت من العناية والدرس ما لم تنله قصيدة أخرى ، ولذا فالاسترسال في الحديث عن موضوعاتها ضرب من التكرار ، ومع هذا فلا بأس في اجمال الحدث الأساسي بسطور قليلة

بطلة القصة فتاة عراقية من الجنوب قتل أبوها الفلاح متهما بالسرقة من حقل قمح الاقطاعي ، وبغيابه استدرجها آخرون الى المبغى ، بالمال أو بالخداع أو بالوعود وكان الزبائن يعجبون بصباها وجمالها ولكنها في المبغى تصاب بالعمى ، ومن يدري فربما وضعت المومسات في أدوات زينتها ما سبب عماها ، وأخيرا تذبل ويغادرها حسنها وبهاؤ ها ، فيصد عنها الزناة ، وتظل وحيدة لا تستطيع أن تكسب شيئا ، ولكي يزيد السياب الصورة تعتيما جعل المومس تلد في المبغى بنتا أسمتها « رجاء » [1] وكأنها الرجاء الأخير لتلك المرأة البائسة ، ولكن الطفلة تموت ، ومرة أخرى تظل المومس وحيدة تعاني الفقر والوحشة وتنتظر الموت ، تلك هي القصة كلها

---

(١) لقد وهم د جليل كمال الدين في كتابه « الشعر العربي الحديث وروح العصر » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ١٨٠ ، حين ظن أن « رجاء » هي صديقة المومس والقريبة اليها وأمينة أسرارها

ان حدثا كهذا لا يبدو مميزا ، أو شديد الغرابة ، ذلك أن وراء أية مومس قصة فجعة قد لا تختلف عن مجريات أحداث « المومس العمياء » كثيرا ، كما أن أطراف القصة كما جمعها السياب تفتقر الى قدرتها على الاثارة أو الدهشة ، ولن نكون مغالين ان قلنا ان هذه القصة لو جردت من الاضافات الجانبية فلن تعجب غير العجائز أو السذج

أما لماذا اختار السياب هذا الموضوع ، وقبله حفار القبور الذي يشتاق الى الموتى بل الى نشوب الحرب لتمزق اللحم البشري فيتلقى أفواجا من القتلى يدفنهم لكي يكون أكثر ثراء وانفاقا على ملذاته ، فأظن أن هذا الاختيار كان بسبب تأثر السياب بذلك النمط من القصص الاجتماعية الشائعة في تلك الحقبة من حياة الأدب العراقي

ولعل السياب عانى كثيراً في كيفية كتابة قصيدته ، أو من أين يبدأ ، لأنه ليس قاصا أصيلا ، فالقاص أو الدرامي عموما يعرف بما يتملكه من قدرات النقطة التي يدلف منها الى موضوعه ، أو الحدث الذي يتحتم أن لا يسبقه شيء[1] ، ولذا رأيناه يتخبط وليس له من منقذ غير منهجه في التداعي الذي هو عماد بنية القصيدة لديه ، لقد وصف المدينة وطرقاتها شعرا غنائيا ، وانتقل الى الليل ، والعابرين ذوي الأضلع المتقوسات ، [2] والأعين التعبي ، وحشر أوديب وجوكست وميدوزا وابا الهول وطيبه ، وغيرها من الأسماء والأساطير ، ثم دخل المبغى « العلائي الأديم » وعرف بالحارس فالبغايا ووصفهن واسترسل ولم يفته شيء من رصده لهن

وتطرق الى السكارى والحوذى والمسافر ، ولم ينس أن يورد لسبب أو لآخر قصة « غوته » عن « فاوست » وبعد مائة وثلاثين بيتا من الوصف المتلاحق يمر رجل يبيع الطير ، أو البط المذبوح ، ونفاجأ بأن هنا في المبغى مومسا عمياء ستتذكر من

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن ، د رشاد رشدي ، مكتبة الأنجلو أميركية ، القاهرة د ت ، ص ١٨

(٢) أنشودة المطر ، ١٩٨

حلال نداء بائع البط حياة ماضية حافلة بالبراءة ، فأي كد وأية معاناة عاناها السياب كي يصل الى هذا الجزء من قصته ؟ يقول الدكتور احسان عباس « كان الشاعر يعتقد أن القصيدة الطويلة لا بد أن تكون ملحمية الطابع ، والملحمة تتطلب فاتحة تمهيدية ، فذهب يمهد للقصة بمقدمة طويلة زادت على ست صفحات » [1]

ثم قاد السياب تكوينه الغنائي لمزيد من التعثر في الأداء القصصي ، اذ نراه معلقا حينا ، وراوية حينا آخر ، وناطقا بآراء وهواجس بطلته وصاحباتها مرة ثالثة ، ولا بد أن القارىء سيدرك ـ وتلك مسألة أكثر أهمية ـ ان القصيدة ستأخذ بالنمو والتطور تبعا لمشيئة الشاعر ، ورغباته الشخصية ، وليس لمتطلبات التكامل الموضوعي للحدث الذي ينبغي أن يتولد بعضه من بعض ، أو يؤدي جزء منه الى جزء آخر بالضرورة

واضافة لهذا فاننا نجد الشاعر وكأنه امتلك حريته التامة في الوجود أينما يشاء وفي أي موضع من مواضع القصة ، وسيقول بصوته المنفرد الواضح كل ما يريد أن يقوله ، خواطر ، وآراء ، وفلسفة ، بل ذهب الى أبعد من هذا فانطق بطلته القروية الأمية بآرائه هو ، تقول المومس

لا تتركوني فالضحى نسبي
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا امتى دمها
خير الدماء كما يقول أبي
في موضع الارجاس من جسدي وفي الصدر المذال
تجري دماء الفاتحين ، فلوثوها يا رجال
من كل جنس للرجال فأمس عاش بها الجنود
الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود [2]

---

(١) بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، ١٩٦
(٢) أنشودة المطر ، ٢٢٢

ان كلاما مثل هذا يبدو هجينا ، ولا يمكن أن يصدر عن امرأة بغى ، أراد لها السياب أن تنحدر من طبقة تعاني الجهل والفقر ، وسيؤدي بالتالي الى تشويه صورة بطلة القصيدة ، أو الى التناقض في الموقف الذي يجب أن يكون موحدا ، وكمثال على هذا سنتساءل ، لأننا لا نعرف وربما كان السياب لا يعرف أيضا ، عن توقف بطلة الى الخلاص ، أو على الأقل الخلاص بالتمني ، فنحن نرى المومس وهي في خضم مأساتها تطمح لأن تتزوج ـ وتلك أمنية ـ بأية صورة كانت ومن أي شخص ، فالمهم هو أن تغادر هذا الكهف المبغى

يا ليت حمالا تزوجها يعود مع المساء
بالخبز في يده اليسار وبالمحبة في اليمين [1]

انها أمنية نبيلة على ما فيها من تنازلات ، لأن الزوج سيكون حمالا ، وتلك أحقر المهن كما تظن بطلة السياب ، وكأن احتراف العمل الشريف أقل قيمة من البغاء ، ومع هذا فلا بأس أن ننتقل الى أمنية أخرى من أماني المومس

كانت اذا جلست الى المرآة يفتنها صباها
فتظل تعصر نهدها بيد ، وتحملها رؤاها
من مخدع الآثام في المنفى الى قصر الأمير
تقتات بالعسل النقي ، وترتدي كسل الحرير [2]

وغريب فعلا أن تحلم ابنة فلاح معدم ، حتى وان كانت طاهرة شريفة بقصور الأمراء ، والعسل النقي ، وبكسل الحرير ، ذلك ان التطلعات انما تكون على قدر الوعي ، وفي حدود الممكن لا المستحيل ، فكيف اذا كانت حاملة هذه الأمنيات مومسا عمياء تقطن مبغى ، ومن أين لها أن تعرف حياة الأمراء وزادهم وملابسهم ، هذه أمنيات السياب ، ونسج خياله ولغته التي أسقطها على بطلته ، عدّ هذا الحلم مجافيا لطبيعة تفكير البطلة وتكوينها ، فانه مناقض لموقفها الأول ... الزواج من حمّال

---

(1) أنشودة المطر ، ٢٠٩

(2) نفسه ٢٢٠

وتكتظ « المومس العمياء » بقصص جانبية ، أو أحداث تتعلق بأناس آخرين ـ على هامش الحدث الأساسي ، ومثل تلك القصص ستبعد القارىء عن متابعة ـر الموضوع الرئيسي ، ولذا فان حذف هذه الأحداث الهامشية سيكثف القصة ، خصها من التهدل والاستطراد غير الضروري وبه لن تخسر القصيدة شيئا ذا ـيمة [1]

هذه بضع ملاحظات عن البناء القصصي لقصيدة « المومس العمياء » ولعلها ـصح أن تطلق على القصيدة « حفار القبور » أيضا ، لأن القصيدتين وان اختلفتا في ـوضوع فهما توأمان في الأداء ويعكسان منهج السياب في كتابة القصة الشعرية

ولعل هذا كله يقودنا الى القول بأن « المومس العمياء » لم تكن قصة ناضجة ، ـم يتوافر لها من الفن القصصي غير معطيات ضئيلة كتلك التي ترسم بعض جوانب ـخصية البطلة ، وهواجسها ، واحساسها بالألم والمعاناة ، ويرى عبد الجبار عباس ـ القصيدة كأنها « لوحات اجتماعية يقوم فيها الشاعر بعملية مسح اجتماعي شامل عبر نموذج بشري معين » [2] ، ومن هنا تأتي قيمتها الموضوعية ، ذلك أن السياب د من خلال شخصية المومس أن يفضح زيف المدينة أو الدولة أو النظام الذي كان حكم العراق في الخمسينات ، طارحا آراءه في السياسة والمجتمع وعلاقة الانسان ـلانسان ، وتوقه الى حياة مشرفة صافية غير معتمة أو ملوثة كتلك التي كانت تدور ـيها وقائع قصته ، هذه هي المهمة الأولى للقصيدة ، والتي تبدو حكاية المومس الى جانبها حدثا ثانويا لا يثير فينا غير السخط والاحتجاج على حكم ونظام معينين

ولم يفلح الشعراء الآخرون بعد محاولات السياب في تقديم قصائد قصصية طويلة تعد اضافات ايجابية لما تحقق في « المومس العمياء » و « حفار القبور » [3]

---

١) ينظر لتلك القصص والقضايا الجانبية أنشودة المطر ، ٢٠٩ ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢٣ ٢٢٦

٢) السياب ، عبد الجبار عباس ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ٧٤

٣) أما محاولة موسى النقدي في قصيدته « محمود والقمر » منشورات مطبعة الجامعة ، بغداد ١٩٥٨ فتعتبر انكفاءة شعرية اذا قيست بأعمال السياب ، وهي تفتقر الى مقومات الفنين معا ، الشعر والقصة

أما قصيدة راضي مهدي السعيد « بنت المبغى » المكتوبة عام ١٩٥٣ [(١)] فتعتبر من المحاولات المبكرة في تقديم نموذج شعري يقترب اقترابا واضحا من القصة القصيرة كما عرفها الأدب العراقي في أوائل الخمسينات ، وتثير هذه القصيدة جملة تساؤلات لعلاقتها الوطيدة بقصيدة السياب « المومس العمياء »

و « بنت المبغى » صورة تراجيدية لامرأة احترفت البغاء ، أو أن الأيام ساقتها مرغمة لهذه الحرفة ، لقد كانت تلك المرأة قبل أن تأوى لبيت البغاء تعاني من وضع عائلي منكود لا يطاق ، ويبدو أن البطلة كانت تحاول الهرب من تلك الحال فوقعت وهي في حيرة البحث عن البديل في حال أشد سوءا وسوادا وتنتهي حياتها كما تنتهي حياة أغلب هذا النوع من النساء بالذبول والشيخوخة ، وتحولها الى عظام يابسة ليس فيها ما يثير اشتهاء الزبائن

من هنا تتضح الوشائج المتينة ، والصلات التي تربط بين هذه القصيدة وقصيدة السياب ، وهذه الصلات لا يمكن أن تكون عفوية ، أو من قبيل « وقع الحافر على الحافر » فالقصيدتان تتحدثان عن امرأة سقطت مرغمة في الوحل ، وكان الباعث على هذا السقوط عوامل موضوعية متشابهة ، اذ أن مقتل أبي بطلة السياب كان سببا مهما لتلك الخطيئة ، كما ان قسوة الأب في قصيدة راضي السعيد سبب فعال في النهاية التي تردت اليها البطلة ، وكما انتهت حياة المومس العمياء الى جسد بال لا يلتفت اليه أحد ، تنتهي كذلك بطلة قصيدة « بنت المبغى » ولنتذكر أن كلتا المرأتين كانتا تحاولان الثورة على واقعهما المرير والتخلص منه ، اذ تقول بطلة السياب « لو ستطيع قتلت نفسي » بينما يقول السعيد على لسان بطلته « عبثا تحاول أن تثور » لكنهن تيأسن أخيرا اذ ليس بمقدورهما الخلاص من المحنة

هذا هو الاطار العام لموضوع القصيدتين ، اذا تجاوزنا قدرة السياب على خلق عالم واسع محتدم واكتفاء راضي السعيد بالحدث الضيق المحدد ، وحين نلتفت الى شيء من التفصيلات الداخلية فسنجد المزيد من تلك الوشائج التي تشد احدى القصيدتين الى ثانيتهما ، ومنها اننا نتذكر في قصيدة السياب صورة بعض السكارى

---

(١) تنظر مجموعته « رياح الدروب » الصادرة ببغداد عام ١٩٥٧

الذين يجيئون في آخر الليل الى المبغى مثقلين بالسكر والاشتهاء يقول السياب

يا أنت يا أحد السكارى

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى (1)

هذه الصورة ترد عند راضي مهدي السعيد على هذه الشاكلة

يا بؤسها ماذا يريد ؟

هذا الذي قد جاء يطرق بابها

ماذا يريد ؟

أيريد منها ما يريد

كل السكارى ؟ وهي ترغب لو تعيد (2)

وحين تزول مسحة الشباب عن وجه المومس يتساءل السياب

لم أصبحوا يتجنبون لقاءها ؟ أيضاجعون

عيونها ؟

بالأمس اذ كانت بصيرة

كان الزبائن بالمئات ، ولم يكونوا يقنعون

بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة (3)

ولنتأمل ماذا يقول السعيد عن بطلته التي كانت بالأمس محطّ أنظار الزناة ، وهي الآن شيء مهمل مرمي

لا ينظرون لها ، ولا يتلفتون

وكأنهم لا يذكرون

تلك الليالي حين كانوا يسألون

عنها وهم يتحرقون

---

(1) أنشودة المطر ، ٢٠٢

(2) رياح الدروب ، ٢٢

(3) أنشودة المطر ، ٢١٨

لكنها ذبلت ودب بها الفناء [1]
واذ نقرأ قول السعيد
ستسير في هذا الطريق
حتى تموت غدا فتحميها القبور
ستموت حين يجف في أعراقها ماء الحياة .. [2]

يتبادر الى أذهاننا قول السياب في قصيدته تلك
وستسهرين ولا عيون ؛ وتصرخين ولا شفاه
وغدا بحبلك تشنقين
أو ستمص من ذاك المحيا كل ماء للحياء [3]

وما قول السعيد
وهي ترضع من فم الرجس الخطيئة [4]
الا قول السياب
ألتشرب اللبن المرنق بالخطيئة [5]

وبعد هذا كله فالقصيدتان تجريان على وزن شعري واحد هو الكامل وليس بين أيدينا ما يشير الى أن السياب كان قد قرأ قصيدة راضي مهدي السعيد حين كتبت عام ١٩٥٣ ، ولو صح غير هذا لكانت « بنت المبغي » هي البذرة الأولى والمؤثرة في عمل السياب « المومس العمياء » الذي صدر عام ١٩٥٤ ، كما انه من غير المؤكد أن يكون راضي مهدي السعيد قد قرأ « المومس العمياء » قبل صدورها أو أثناء كتابة الشاعر لها والا لكان مقلدا تقليد الرداءة ، ويجب أن نقول هنا

---

(١) رياح الدروب ، ٢٤
(٢) نفسه ،
(٣) أنشودة المطر ، ٢٠١
(٤) رياح الدروب ، ٢٢
(٥) أنشودة المطر ، ٢٢٦

ان راضي السعيد قد تقدم بمجموعته « رياح الدروب » وفيها قصيدته « بنت المبغى » الى بدر شاكر السياب ليكتب لها مقدمة ، فكتب لها عام ١٩٥٧ تلك المقدمة

ان القارىء لا يمكن أن ينظر الى هذه القصيدة أو قصائد على الحلي « الابرياء » و « في الحان لاجئة » وقصيدة حسين مردان « السلسلة » [١] الابعين الرضا باعتبارها محاولات أولى لتقريب الشعر من دائرة فن أدبي آخر ، متناسيا المطالبة بتحقق القيمة الفنية العليا التي يتطلبها الأداء القصصي الناضج ، واذا تذكرنا وضع القصة العراقية في تلك السنوات بما فيها من فقدان الحدث المتطور ، وتماسك الشخصيات ، ومتانة البناء ، ثم غياب حركة النقد القصصي الواعي ، كان لا بد لنا أن نقول ان تلك المحاولات كلها اسهامات طيبة ومؤشر مهم في حركة تطور الشعر العراقي الحديث

في أشعار سعدي يوسف منذ صدور « الأخضر بن يوسف ومشاغله » [٢] وحسب الشيخ جعفر منذ صدور « زيارة السيدة السومرية » [٣] وفاضل العزاوي منذ « أسفار » [٤] و « الشجرة الشرقية » تتكرس موضوعات القصة وبنائها في القصيدة ، وسيصير هؤلاء الشعراء قصاصين متمرنين ، لا تفارق القصة مجمل أعمالهم لسنوات عديدة

وربما كان سعدي يوسف مهيأ أكثر من زميليه لهذا النمط من الكتابة الشعرية ، فممارسته الفنية الطويلة وعنايته منذ « القرصان » و « ٥١ قصيدة » [٥]

---

(١) طراز خاص ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ص ٧٥

(٢) صدرت ببغداد عن مطبعة الأديب ١٩٧٢

(٣) صدرت ببغداد عن دار الحرية للطباعة ١٩٧٤

(٤) صدرت ببغداد ١٩٧٦ والشجرة الشرقية عن دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦

(٥) تنظر قصائده اغتيال محمد عبد الحسين ، حادثة في الدواسر ، الليل أزرق ، ميت في بلد السلامة

ثم « النجم والرماد »[1] بالحدث والحكاية والأشخاص ستقوده الى تأكيد وترسيخ الأداء القصصي الذي صار نسيج شعره كله ، فالسنوات التي تقضت بين صدور « ٥١ قصيدة » عام ١٩٥٨ وصدور « الأخضر بن يوسف » كانت سنى خبرة شعرية عالية درجت بسعدي يوسف الى طريق الأحكام في الصنعة ، والمهارة في الأداء حتى صارت مجموعته « الأخضر بن يوسف » احدى المجاميع القليلة والمؤثرة في مجمل حركة الشعر الحديث في العراق ، وسيكون منهج الشاعر في الأداء القصصي أكثر نضجا

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب ،
وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
ـ وكانت فرنسية من زجاج ومعدن ـ
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة [2]

هذه هي بداية القصة ، ويلاحظ القارىء ان سعدي يوسف دلف الى موضوعه مباشرة دونما استطراد غير ضروري ، وكانت عنايته برصد جزئيات الحدث والمكان واضحة ، فبطل قصيدته يسكن الشقة معه ، ولكنه يختار من الغرف « الغرفة المستطيلة » وهو يفطر معه كل صباح ، وبعناية رصد القاص لكل شيء يذكرنا بأن افطارهما « قهوة وحليب » ، ومائدتهما فرنسية الصنع ، ومادة صنعها « زجاج ومعدن »

واذ نستمر بقراءة القصيدة ستتضح لنا مهارة الشاعر القاص من خلال هذه الأبيات

---

(١) قصائده محيسن ، رزوقي ، الاعتداء ، تلفيق ، الى زميل موقوف

(٢) الأخضر بن يوسف ، ١٣

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة
كان يلبس يوما قميصي
والبس يوما قميصه
ولكنه حين يحتد يرفض أن يرتدي ،
غير برنسه الصوف ،
يرفضني مرة واحدة , , [1]

وهذا المقطع تتمة ضرورية ، ونمو بالقصة الى حيث الاكتمال ، وتأكيد على ملامح البطل وعلاقته بالشاعر وفيه يكرس سعدي يوسف رصده لمزيد من الجزئيات « برنسه الصوف » « ملابسنا واحدة » وشيء من مزاج بطله وطباعه وأفعاله

ولما التقينا على حافة البار
أخرج من جيبه زهرة ، وانحنى
هامسا انها لي أتيت بها
عبر أسوار « وجدة » حيث الحدود
التي ما تزال معارك لكنها
ـ ويقدم لي زهرة الآس ـ ملك لك الآن
فافعل بها ما تشاء
سوى أن أراها بجيبك ذابلة [2]

ان الحياة المشتركة بين الشاعر وبطله هي « سر الليالي الطويلة » التي تبدأ من السكن بشقة واحدة ، وتمر بالحدود بين البلدان ، والتعرف على رجال شرطة الجوازات ، واثارة التهم وربما الملاحقة

حقا ان الموضوع القصصي لا ينمو في هذه القصيدة طبقا لمواصفات تطور الحدث وقوانينه المعروفة ، كوجود المشكلة وبدايتها ، ثم تصاعدها ، وحلها ، وغير ذلك مما تتطلبه القصة أو الرواية التي غالبا ما تكون مادتها « منسقة محددة ترغم على

(١) الأخضر بن يوسف ، ١٤
(٢) نفسه ، ١٥

الكد في اتجاه واحد »[1] ولكنه في الشعر أقرب الى أن يكون لوحات قصصية ، متجمعة ، ترتكز كلها الى محور الشخصية ، وتفصح بالتالي عن ملامحها وجملة من قضاياها ، وجوانب حركتها وسلوكها

في قصيدته « العمل اليومي » يعمد الشاعر الى طرح حالتين متضادتين ، الأولى هي انغماره في العمل الوظيفي الذي أوكل اليه ، والثانية هي تصوير للحياة الخضراء التي عاشها الشاعر في المغرب العربي ، ويلجأ سعدي يوسف الى تكنيك شعري جديد هو انهاء كل مقطع من مقاطع الحدث بأغنية ، صغيرة ، مكثفة ، وهذه الأغنيات تجيء أشبه بالنقلة السريعة الى أجواء الحلم المفقود ، أي أنها البديل الملون والزاهي الذي يملأ خاطر الشاعر أثناء ممارسته عمله اليومي المتعب ، تبدأ القصيدة بمجيء الشاعر من المغرب العربي

يهبط من مقهى بغرناطه
يهبط من خرائط الكرم الفرنسية
يهبط في البئر الخريفية
في غرفة بالطابق الرابع ،
من عمارة في ساحة التحرير
مكتبان ،
يمتلئان الآن بعد الآن ،
بالغبرة والاعلان [2]

هذا هو الواقع اليومي لحياته الجديدة ، ونوعية عمله الذي هو الكتابة والقراءة ، والذي تشير اليه لفظة « دولابان » ممتلئان بالاعلانات والورق ، أما مكان العمل فقد حظي من عناية الشاعر ورصده بما جعله واضحا ، واذا كان هذا المقطع

---

(١) الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ر م البيريس ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٣١

(٢) الأخضر بن يوسف ومشاغله ، ١٠٠

يصور حياة « شخصية » في الحاضر ، فان لحظات ماضيها ، ماضيها الضائع هي نسيج من الألفة ، والحب ، والتآخي مع الطبيعة والانسان

يجلس بين العشب والجندي في مزرعة أخرى
يجلس بين صاحب الحانة والآنسة الواثبة النظرة
يجلس بين الماء والأسماك
يجلس ساعات الى عينين أو زهرة (١)

ويقدم لنا الشاعر تفصيلات قصصية أخرى عن حياته في عمله اليومي ، اذ نعرف ان في غرفته بمبنى الوزارة كرسيين رماديين ، « لا يبعد الواحد عن صاحبه مترا » وهناك أسلاك وأجراس كهربائية ، وموظفون ، ودولابان « منغلقان اليوم بعد يوم ، لا تدري بأسرارهما عينان » وهما قديمان جدا فلقد تكدس فوقهما صيف وصيف آخر وأحقاب ، ان كل شيء في الغرفة يراه الشاعر كالحا يبعث على الضجر

وفجأة تأتي فتاة ،
تفتح الدولاب
وتفتح الثاني
وتغلق الدولاب
وتغلق الثاني
تأتي ولا زهر ولا أوراق
وتختفي فجأة
عارية الكفين ، لا زهر ولا أوراق (٢)

فاذا أضفنا الى قصيدة سعدي يوسف هذه قصيدته « تنويعات استوائية » التي تحكي حياة الشاعر في المغرب العربي وعودته الى بغداد حيث العمل والوظيفة

---

(١) نفسه ، ١٠٢

(٢) نفسه ، ١٠٦

وها انت منهزم
تدخل المصعد الساعة الثامنة
تهبط المصعد الساعة الثانية [1]

اذا أضفنا هذا نكون قد تعرفنا على قصة الشاعر بين زمنين مختلفين وبصدور مجموعته « تحت جدارية فائق حسن » سنجد المزيد من القصص والأداء القصصي ، ومنذ الصفحات الأولى نقرأ

في أول آيار دخلت السجن الرسمي ،
حوكمت ـ كما يلزم في تلك الأيام ،
ـ وكان قميص أسود ذا ربطة عنق صفراء
خرجت من القاعة تتبعني
صفعات الحراس ، وسخرية الحاكم ، لي امرأة
أعشقها ، وكتاب من ورق النخل ، قرأت به
الأسماء الأولى ، شاهدت مراكز توقيف يملؤها ،
القمل ، وأخرى يملؤها الرمل ، وأخرى فارغة
الّا من وجهي [2]

ان العلاقة التي توطدت بين الشعر والقصة في قصائد سعدي يوسف قادته الى كتابة القصة النثرية فأصدر مجموعته القصصية الأولى التي أسماها « نافذة على المنزل المغربي » [3] ، ونراه منذ « تحت جدارية فائق حسن » و « الليالي كلها » يهتم بكتابة القصص الشعرية الصغيرة جدا ـ يشاركه بهذا الاهتمام يوسف الصائغ وسامي مهدي ـ [4] ذات الحدث الضيق ، أو اللمحة القصصية التي غالبا ما يكون أبطالها

---

(١) نفسه ، ١١٥

(٢) تحت جدارية فائق حسن ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٥

(٣) صدرت ببغداد عام ١٩٧٥ عن دار الأديب البغدادية للطباعة

(٤) تنظر لسامي مهدي مجموعتيه « أسفار الملك العاشق » و « أسفار جديدة » وليوسف الصائغ « سيدة التفاحات الأربع »

أناسا عابرين لا تربطهم بالشاعر صلة صميمة ، وانما هم مراقبته ورصده لما حوله ، أو ما يثير انتباهه ، انه نمط من القصائد التي تنتمي الى القصة بشكل من الأشكال ،

كان يجلس في مشرب هو والكلب
والشمس تلمع في الكأس
في عيني الكلب
في مفرق الرجل المتعدى الثلاثين   كان الثلاثة
الرجل المتعدى الثلاثين والكلب والكأس
لا يبصرون الغصون الأخيرة
وهي تسقط أوراقها في الرصيف المقابل
ها هو ذا الباص يأتي
ويتركهم في الجزيرة (1)

أو ذات صباح
لاحظتهما مسرعتين
تسيران معا
في الشارع شيء من رائحة اللوز
أأختان هما
لاحظت قليلا خطوات القطط اللائي هذبها التدريب
لماذا أحسست بأن اللوز يلاحقني
وبأني أعرف شيئا عن أختين
تسيران صباحا مسرعتين (2)

أما حسب الشيخ جعفر الذي لمسنا في أشعاره المبكرة هذا الاتجاه القصصي (3) ، فانه ومنذ صدور مجموعته الثالثة « زيارة السيدة السومرية » سيولي

(1) تحت جدارية فائق حسن ، ٩٦ ، وتنظر ص ٩٨

(2) الليالي كلها ،مطبعة الأديب ، بغداد ١٩٧٦، ص ١٣، وتنظر الصفحات ٣٩، ٦٧ ، ٥٩

(3) تنظر قصيدته « تيتيانا الكسندروفا » في مجموعته الأولى « نخلة الله » ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩

القصة في شعره مزيدا من العناية والتجويد ، واذا كان هذا الأداء يبدو سريعا يتخلل نسيج بعض قصائد « الطائر الخشبي » مجموعته الثانية ، فانه سيكون لباب شعره في ديوانيه الأخيرين ، وستكون تجربة الشاعر الحياتية التي عاشها في موسكو وتجربته القديمة التي تهب عليه كذكريات تحمل طعم الفقر والجوع والحرمان في ريف جنوب العراق هما المحوران الأساسيان لموضوعات المجموعتين

واذا كان سعدي يوسف يميل لأن يجعل القصيدة تنمو من خلال أكثر من شخصية واحدة ، متوزعة على الشاعر حينا وعلى الآخرين وأشيائهم ومشكلاتهم حينا آخر ، فان حسب الشيخ جعفر سيكون هو البطل الذي يطل علينا دائما بعينين جائعتين محرومتين ، ترافقه حبيبته ، وذكرياته ، أما الآخرون فانهم نادرا ما يكونون أبطالا أو أشخاصا مؤثرين في العمل الشعري ، فباستثناء بطلة قصيدة « توقيع » وبطل « الاقامة على الارض » [1] يندر أن نلتقي بغير الشاعر والمرأة الكثيرة العناد والتمنع

ولعل مرافقتنا الطويلة للبطل « الشاعر » وذكرياته وأجوائه المتكررة هي التي تولد فينا الاحساس بأننا نوشك أن نقرأ قصيدة واحدة طويلة، تتوزع على مجموعة من اللوحات، وكأن كل لوحة فصل من ذلك الحدث الكبير الممتد الذي هو قصة حياة الشاعر لسنوات طويلة خلت ، وهي التي ستقودنا الى القول بأن تلك القصائد المتعاقبة انما تعد أوجها لتجربة حياتية واحدة ، وربما كان هذا الاحساس هو الباعث الذي حدا بالناقد مدني صالح لأن يستقرأ المجموعة الأخيرة للشاعر « عبر الحائط في المرآة » في محاولة للبرهنة على أن تلك القصائد ليست الا جملا معدودة متكررة [2] متناسيا فكرة مهمة لم تكن غائبة عن ذهنه أو ذهن حسب الشيخ جعفر ، وهي أن من الممكن للشاعر أن يكتب ديوانا كاملا عن تجربة حياتية واحدة ، تكون فيها القصائد منفردة

---

(١) في مجموعته « زيارة السيدة السومرية » ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ٧ ، ٢٥

(٢) مجلة « ألف باء » الأعداد ٤٣٧ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ ، تموز ١٩٧٨

أشبه بموضوعات تشكل باكتمالها كافة جوانب الحدث المتشعب ، أي أن الشاعر يحاول أن يستنزف تلك التجربة كلها بعمل شعري موحد وشامل ، وفي هذه الحالة سيكون بعض التكرار مما يتطلبه العمل الشعري ، وليس حسب الشيخ جعفر وحده الذي فعل ذلك ، فمجموعة عبد الوهاب البياتي « عشرون قصيدة من برلين » دليل طيب ومبكر على ذلك بل يمكن القول بأن البياتي هو الوحيد بين شعرائنا الكبار الذي لا يكتفي بقصيدة واحدة عن تجربة معينة ، وانما تكتمل تجربته بكل أجزائها من خلال مجموعة شعرية ، « وسفر الفقر والثورة » ثم « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » مجاميع شعرية ، وكل مجموعة تجربة واسعة وغنية واحدة ، ويمكن أن نضيف الى البياتي شعر سعدي يوسف في « النجم والرماد » وأغلب قصائد « ٥١ قصيدة » ، ومعظم شعر شفيق الكمالي ، وعلي الحلي ، وأخيرا جدا « الشجرة الشرقية » لفاضل العزاوي

في قصائد حسب الشيخ جعفر تتحقق العناصر القصصية بشكل واضح ، فهو اضافة لتقديمه نبرة السرد القصصي يميل الى الوصف المتقن لكل ملامح الحدث الأجواء ، وصور المدينة والحانات والشرب والدخان ، والنوافذ المضيئة وحلبات الرقص والمترو والمقاهي ، وكثيرا ما يعنى بأدق التفاصيل التي تسهم في رسم صورة البطلة كملابسها ، ومعطفها المطري ومظلتها ، وسيتعرف القارىء من خلال قدرة الشاعر القصصية على كافة جوانب حياة الشاعر ومشكلاتها ، وعلاقته بالمدينة والناس ، ويفيد حسب الشيخ جعفر كثيرا من تداخل الأصوات في القصيدة لأننا غالبا ما نلاحق تطور الموضوع عبر صوتين هما صوت الشاعر وصوت المرأة ، وربما أصوات جانبية أخرى ولا يغفل عن توظيف عنصر الحوار وادارته ببراعة وتكثيف درامي ليرسم ملامح وموقف بطلته في لحظة قصصية

العمارات تذبل أضواؤ ها في الأعالي ،
وتخفت ملتفـة بالضباب الشمالي ،
سيدتي   انني في المدينة هذا الثلاثاء ،
لكنني أتذكر بابا وراء الحديقة ،

يفضي الى حانة يتوزع فيها الموائد جمع من المتعبين ،
اذا شئت نمضي اليها معا
« أنني الآن أبحث عن غرفة ، فالمحطات مكتظة
لم أجد مقعدا واحدا اتجمع فيه الى الفجر »
هل أنت راحلة ؟
« انني في المدينة منذ دقائق ،
في الفجر أرحل » (1)

ان هذا النمط من الأداء الذي يختلط فيه السرد القصصي بالحوار ليشكلا نسيجا موحدا متماسكا يصعب فصله ، هو ميزة شعر حسب الشيخ جعفر التي أصلها فصارت ملمحا شخصيا لا يشاركه أحد فيه من الشعراء العراقيين ، وهو طريقة تعبير نجد بداياتها في « الطائر الخشبي » وتتطور كثيرا في « زيارة السيدة السومرية » وتكتمل اكتمالا تاما في « عبر الحائط في المرآة » لتكون أسلوب القصائد كلها دونما استثناء

أتبين ظلا في قدح مملوء حتى النصف
أتشرب سيدتي ؟
« شكرا لي أمكث غير دقائق »
معذرة اني أتـذكر وجهك ،
لكن أين رايتك قبل اليوم ؟
« أتعرفني ؟ » (2)
أو ترتدي معطفا مطريا وتحمل شيئا من السوق مسرعة
هل تعلمت في مدن الناطحات ،
التقلب في الحب ؟

---

(1) زيارة السيدة السومرية ٩٤ ـ ٩٥

(2) عبر الحائط في المرآة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ١١

« عفوا   ولكنني لم أعد
أتذكر »
والموعد المتكرر ؟
تضحك دون اكتراث وتنشر فوقي مظلتها
« انني الآن غارقة في مشاغلي المنزلية ،
لا وقت عندي   [1]

يشارك سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر اهتمامهما بالأداء القصصي في الشعر ، الشاعر فاضل العزاوي الذي تدرب ومارس الكتابة القصصية ، فلقد أصدر اضافة الى مجاميعه الشعرية روايتين [2] ، وهو شديد الاهتمام منذ بداياته الشعرية بالالتفات الى العديد من عناصر التعبير الدرامي ، فهناك حدث وحكاية ، صراع وحوار ولوحات نامية ، أشخاص وأصوات متعددة تشكل بمجموعها موضوع القصيدة المتطور

ومجموعته الأخيرة « الشجرة الشرقية » هي قصيدة واحدة بالغة الطول تؤكد تكامل منهجه القصصي ، ويحاول فيها أن يقدم عملا جديدا ومتفردا ، تكون ركيزته الأساسية التكوين الفكري والفلسفي والجمالي للشاعر ، وكأنه أراد أن يختزل تاريخه ومعرفته وآراءه كلها في عمل واحد ، أو قصيدة طويلة تعنى برحلة الشاعر أو البطل الذي منحه اسم « عبد الله » ليكون رمزا للانسان وليس لفرد بعينه ، عبر الماضي والحاضر للبحث عن « الانسان » كقيمة ثورية نقية ، ثم الانتصار له وتقديسه ، وهو كعادته في معظم أعماله الشعرية يغترف من مصادر عديدة ، ففي هذه القصيدة يوظف الشاعر قراءاته جميعها لخدمة عمله ، ناهلا من آراء اللاهوتيين ، والانجيل ، والتوراة والقرآن والحديث ، مستفيدا من الصوفيين والفلاسفة ، والشعراء والقصاصين والروائيين ، ومن الحكم والأمثال والمعارف ، والرموز والأساطير ،

---

(١) عبر الحائط في المرآة ، ٢٢ ـ ٢٣

(٢) هما « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » ، بغداد ١٩٧٠ و « القلعة الخامسة » ، دمشق ١٩٧٥

ولعل طريقة « نيتشه » في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ستكون مؤثرة بشكل واضح في آداء الشاعر القصصي هنا فاذا كنا نقرأ في كتاب نيتشه مثل هذه العبارات « وهبط زارا من الجبل ورأى زارا وتعجب ، وحاور راهبا أو فلاحا ، وقال له قروي الخ » فاننا سنجد العزاوي يسلك السبيل نفسه في تصوير رحلة بطله

واتى عبد الله الى قوم فرأى رجلا يشنق
كان رجال ونساء محتشدون أمامه
يبكون عليه ، فيضحك منهم ،
ضربوه وجروا شعره
أعطوه هموما وعليه بكوا
فتعجب عبد الله وقال
غبطت المشنوق يكون كراية حرب (١)
ورأى عبد الله على الضفة الأخرى جبلا من بلّور
قال لأذهب هو ذا بيت الانسان ،
الساقط في العالم بين الأحياء ،
فلما اقتربت قدماه من البلور اضطربت عيناه
وضلت نفسه
فبكى ان الدرب الى الانسان بعيد (٢)

تنمو « الشجرة الشرقية » على شكل مقاطع بلغ مجموعها واحدا وخمسين مقطعا كل مقطع هو حكاية ، أو رؤ يا من رؤ ى عبد الله ، عبر رحلته القصصية الممتدة ، وكل لوحة في القصيدة هي اضافة وتطوير للوحة سـابقة ، ومؤشر مهم فيما يأتي من لوحات وأحداث ، وبهذا تكتمل البنية الموضوعية العامة للقصيدة التي أتت متماسكة جميلة لا يعيبها الا بعض من تكرار حينا او استرسال لا يتطلبه الموضوع حينا

(١) الشجرة الشرقية دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦ ، ص ٢١
(٢) نفسه ، ١٥

خر ، أو ورود بضعة مقاطع علاقتها بالحدث العام مضطربة ، وكأنها استطرادات غنائية شخصية

ويشكل الحوار ركنا أساسيا من أركان التعبير الشعري في « الشجرة الشرقية » ويختلط بالسرد بشكل متين يذكرنا بأسلوب حسب الشيخ جعفر ، وربما قرأنا مقاطع كاملة يكون فيها الحوار وسيلة التعبير الوحيدة كما جاء في « عبد الله يدخل عاموراء » « قرية الأطفال » « عبد الله يشحذ من البحر » « أكتب اسمك في كل عذاب » « النهوض »

(٤)

اذا كان ما مر في حديثنا عن تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث ، وسيرها الحثيث للاقتراب من فن القصة ، هو اشارات الى بدايات هذا المسار ، بدءا بالالتفات الى عناصر الحكاية ، ورسم الشخصيات وتوضيح فعلها ، وأخيرا القصيدة ذات الأداء القصصي الواضح والناضج ، فان سنوات الستينات ستطرح نماذج شعرية أخرى تنتمي الى دائرة القصة أيضا ، فبعد أن كان الشاعر يعمد الى موضوع ما محاولا نسجه قصصيا ، مجاهدا بكل ما تسعفه به امكاناته ووعيه الفني لخلق صورة البطل بطريقة مرضية ، وتقديم الحدث بشكل أقرب الى الكمال والتماسك ، بعد هذا كله سنرى أن بعض الشعراء يتوجه الى نفسه بديلا عن الانسان الآخر ، أي أن بطل القصيدة ـ القصة ـ صار الشاعر نفسه ، ولم يعد الحدث يأتينا من الخارج ، وانما صار ينبع من الداخل ، فالشاعر ومشكلاته ، وتجاربه الخاصة ، وآراؤه ، وما مر به ، وربما سنوات تكوينه أيضا ، غدت موضوعا ينمو ويستطيل على شكل قصة حياة أو « سيرة ذاتية »

وضروري هنا أن نقول ان هذا الاتجاه ليس انكفاء أو ردة ذاتية ضيقة كما انه ليس انغلاقا شخصيا ، لأننا ضمن هذه السيرة الذاتية سنكتشف ـ من خلال النماذج المطروحة ـ علاقة الشاعر بالمجتمع وتحولاته وما يحدث فيه ، وسنعرف أيضا تشخيصه الفكري أو الفلسفي لجملة قضايا لا تعنيه وحده ، وانما تعني الآخرين أيضا ، وسنختار لهذا الاتجاه قصيدتين للسياب وثالثة لحميد سعيد كأمثلة مختارة ، تجنبا للافاضة غير الضرورية

ربما يصح اعتبار شعر بدر شاكر السياب بعد مجموعتيه « أنشودة المطر » و « المعبد الغريق » تجسيدا لمجمل سيرة حياة الشاعر منذ شب في « جيكور » الى أن عاد اليها رفاتا ، مرورا برحلة المستشفيات بين البصرة وبغداد وبيروت ولندن وباريس والكويت أخيرا ، قد يصح هذا بشكل من الأشكال لكن ثمة قصيدة واحدة احتوت تلك الرحلة المأساوية ، ان قرابة ثلاثين عاما من الفقر والجوع والتشرد والمرض والملاحقة تتكثف وتتجسد في قصيدته الرائعة « من ليالي السهاد » بشكل لا نظير له في الشعر العربي الحديث ، فاذا أضفنا لهذه القصيدة قصيدة أخرى هي « أحبيني » [1] ، نكون قد تعرفنا على أهم معالم حياة الشاعر وسيرته

تتوزع القصيدة « من ليالي السهاد » على ثلاثة أقسام ، لكل ليلة قسم ، فليلة في لندن ، وأخرى في باريس ، وثالثة في العراق

ويبدو القسم الأول من القصيدة « ليلة في لندن » وكأنه مدخل للموضوع العام الذي تجسد في الليلتين الاخريين ، ذلك لأنه لا يحمل من مواد السيرة الا الجزء القليل ومنه ذكريات الشاعر في ايران والكويت وبيروت ، وتلك الذكريات تأتينا من خلال أبيات قليلة وتصطبغ في خياله بلون الأسى في « « ليال من عذاب من سقام » غالبا ما قضاها الشاعر ساهرا متيقظا يطرق سمعه صوت ديك الفجر في ايران أيام كان هاربا ، أو نداء ينثره المؤذن في صباح ما بالكويت أيام كان يبحث عن عمل ، وها هو يستقبل نهارا جديدا في لندن ـ رحلة المرض ـ فيتذكر أن الصبح لا بد أن يكون قد أشرق في العراق وتمتد به الرؤ يا لتعبر بحارا وتطوى دروبا ، لقد تراجع عالم لندن وأطل عالم ثان في داخل الشاعر

عالم يحيا
على الأقمار تولد ثم تكمل ثم تندثر
وما لبس الجديد بغير يوم العيد ، يدخر
ويجمع ثم ينفق ، ثم يضحك وهو يفتخر
بأن الله يرزق حين يرزق هكذا الدنيا [2]

---

(١) القصيدتان في مجموعته « شناشيل ابنة الجلبي » وفي الديوان ٦١٨/١ ـ ٦٣٠ ، ٦٣٩

(٢) الديوان ١/ ٦٢٠

وجيكور ولندن رمزا عالمين متصارعين في رأس السياب المريض المتعب ، لندن المال والحديد والصخر كما يسميها في مواضع أخرى من أشعاره ، وجيكور التي لا تعرف المصارف ولا رؤوس الأموال ولا الاحتكارات ، وهي التي تستبدل صفات دنيا الحضارة هذه بالبراءة ، والبساطة ، والفقر أيضا ، انها القرية التي لا يلبس أبناؤها ثوبا جديدا الا في الأعياد ، ومع هذا فهي حلم الشاعر وتوقه الى العودة

وحين ننتقل الى القسم الثاني من القصيدة الذي هو « ليلة في باريس » نلمس تزايد اهتمام الشاعر وحرصه على اكمال مواد السيرة

في باريس يتعرف ـ وهو في أوج محنته المرضية ـ على امرأة جميلة ، وأن يتعرف الشاعر على امرأة جميلة فذلك يعني الكثير جدا وبخاصةٍ لانسان كالسياب ، أضاع حياته كلها بحثا عن الحب أو لنقل ان اخفاقه الدائم في مسألة الحب ، واحباطاته المتلاحقة كانت من أهم العوامل المؤثرة في خلق ذلك الشرخ العميق في روحه ، والذي أدى مع غيره من الأسباب في النهاية الى تهديمه تماما ثم انهائه ، فاذا أضفنا الى تلك المرأة صفات أخرى غير كونها جميلة وكاتبة ، كالرأفة والمودة ومنحها الشاعر العناية والاهتمام ، أدركنا مدى تعلقه بها ، ثم مدى الخسارة الكبيرة والمأساوية التي سيسببها فقدانها ، أو ارتحالها

وذهبت فانسحب الضياء
أحسست بالليل الشتائي الحزين وبالبكاء
ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم
أحسست وخز الليل في باريس ، واختنق الهواء
لم يبق منك سوى عبير
يبكي وغير صدى الوداع « الى اللقاء ! »
وتركت لي شفقا من الزهرات جمعها اناء (١)

وهذا الموضع من القصيدة يقودنا لأن نقول ملاحظة مهمة ، وهي أن السياب من الشعراء القلائل في حركة الشعر العربي الحديث الذين يعتمد شعرهم بشكل

(١) ديوان السياب ١/ ٦٢١

واضح على فكرة « التداعي » التي توشك أن تكون عماد البنية الشعرية لديه ، والتي بدونها سيبدو أغلب شعر السياب وأحسنه مفككا ، والأمثلة لهذه الفكرة يصعب عدها ، ان ذلك ليعني حدة الذهن ، واتقاد الذاكرة التي يتصف بها السياب كانسان ومفكر ، ومن يتأمل شعره طويلا سيدرك وبدون أي شك أن له ذاكرة عجيبة لا يفلت من رصدها شيء مهما تناهى في الصغر ، وسيرى أن الاشياء العابرة ، بل حتى التافهة التي غالبا ما تمر بالانسان ضمن مسيرته الحياتية الطويلة ، دون أن يلتفت اليها ، أو يعيرها أي نوع من الاهتمام ، مثل هذه الأشياء ستعلق في ذهن الشاعر ، وستكبر ، ثم لا بد لها أن تجد في يوم من الأيام طريقها المنسرب بهدوء نحو مكان ملائم في بنية قصيدة

ففي القسم الأول الذي مر بنا ، ينسل نور صباحي الى غرفة الشاعر المظلمة في لندن ليعلن مقدم صباح جديد ، وبسبب هذا النور المنسل تنبثق في ذاكرة الشاعر ذكرى صباحات أخرى عاشها في الكويت وبيروت ، ولأن الصباح أطل على لندن ، فلا بد أن يكون قد أطل على العراق أيضا ، وهذا ما سيقود الشاعر الى كتابة مقطع عن عراقه ، وقريته محاولا تشكيل لوحة مقارنة بين جيكور الدفء والبراءة ولندن الأموال والذهب ، ولأن تلك المرأة تركت للشاعر قبل أن تقول وداعا باقة من الزهرات جمعها اناء ، فانه سيتذكر من خلال الباقة حياة أخرى كانت غائبة عن الذهن هي حياته في صباه ، حيث الورد والماء والفاكهة

أرجعن لي عمر الطفولة ، يا محارا في غدير
تتقارع الأقداح فيه ، ترّن أجراس كثار
خوخ وأعناب ورمان وتمتلىء الجرار
عند الغروب ، هو الخريف ونحن نسمر حول نار [1]

وجدير بنا أن نقول ان هذه التداعيات المتلاحقة أسهمت اسهاما فعالا ولائقا في ابراز تلك الصور التي تضيء جانبا مهما من جوانب حياة الشاعر ، أعني تكوينه في طفولته ، وتحديد صفات عالمه وقريته ، ومثل هذه الأمور توشك أن تكون ضرورية

---

(١) ديوان السياب ١/ ٦٢٢

ما دمنا بصدد كتابة قصيدة تحاول أن تستلهم سيرة حياة

ويبدو أن تلك المرأة « وهي كاتبة بلجيكية اسمها لوك نوران » [1] كانت قد وعدت الشاعر بزيارته في وطنه ، وربما في قريته ، ويصير ذلك الوعد العابر الذي لن يتحقق حلما في خيال السياب ، ومستقبلا لا أزهى ولا أجمل

لو صح وعدك يا صديقه
لو صح وعدك ، آه لانبثقت وفيقه
من قبرها ، ولعاد عمري في السنين الى الوراء
تأتين أنت الى العراق ! ؟
أمدّ من قلبي طريقه
فامشي عليه ، كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها ، وبرعمت الغصون [2]

تبوح هذه الأبيات بشيء ذي أهمية خاصة ، وعميقة في حياة السياب ، هو علاقته بوفيقه ، المعشوقة الأمثل ، التي تعلق بها وكتب فيها أجمل قصائد الحب ، لقد تلقفتها يد الموت ، فتركت جرحا بعيد الغور في نفسه وتحولت فيما بعد الى دلالات ورموز لا تفارق قصائده ، فلو أن لوك نوران قدمت الى البصرة لبعثت وفيقه ، ان هذا من قبيل التداعي المضيء ، ولكن أية منزلة استثنائية احتلتها تلك المرأة البلجيكية العابرة ؟

ويصف الشاعر لزائرته الخيالية صورة لطبيعة جيكور ، تكتظ فيها الغصون وشجر الدفلى والنخيل المثقل بالطلع ، وأصيل النهر المزدحم بالزوارق وبأغنيات أولئك الناس ويقول

وهو الأصيل وأنت في جيكور تجتذب الرياح
منك العباءة ، فاخلعيها
ليس يدّثر الضياء [3]

---

(١) ينظر بدر شاكر السياب الرجل والشاعر ، لسيمون جارجي ولآخرين ، منشورات أضواء ، بيروت ١٩٦٦ ، ص١٣٣

(٢) ديوان السياب ١/ ٦٢٣

(٣) نفسه

ولعل القارىء سيتنبه لغرابة هذه الجملة « تجتذب الرياح منك العباءة » ، فأية عباءة يقصدها السياب ، حقا ان العباءة السوداء هي لبس العراقيات الشائع في الجنوب ، ولكن ما علاقة هذا اللباس بلوك نوران الكاتبة البلجيكية ؟أكان السياب ينوي أن يلبس ضيفته عندما تزور جيكور عباءة عراقية ؟ لا أظن ، ومن الخطأ أن يتصور أحد ان الشاعر قصد الى هذا ، ولكن المؤكد وانسجاما مع منهجه في التداعي هو أنه أسقط على بطلته الجديدة موقفا ماضيا فقبل أكثر من ربع قرن كانت زميلة للشاعر في الكلية وله فيها قصائد حب باكية ، وهي مثله شاعرة قدمت اليه من بغداد زائرة قريته بالبصرة ، ولقد ارتدت حينها عباءة ورأت جيكور والماء والنخيل ، واستقلا زورقا ينشدان فيه أشعارهما ان تلك الصور كانت منسية الى حد ما في ذهن الشاعر ، وربما لم يكن ليتذكرها لولا كلمة عابرة نطقت بها لوك نوران عندما وعدته بزيارة ، وهنا تفتح الذهن الذي لا يفلت من رصده شيء ، واتحدت المرأتان البلجيكية والعراقية ، وقبل هذا فقد بعثت وفيقه ، والى هذا الحد يقدم لنا القسمان الأول والثاني من القصيدة ، بعض ملامح سيرة الشاعر ، الصبا ، وتجارب الحب ، والبيئة ، وسيقدم القسم الأخير البقية الباقية من قصة حياة الانسان والشاعر

يبدأ القسم الثالث « ليلة في العراق » بصرخة الشاعر الباحث عن الماء والعافية ، في ليلة يلقي البرق فيها بظلاله على نافذة الغرفة التي يسكنها السياب ، فيتذكر ماضي حياته المليء بالألم ويتذكر أيضا

طفولتي الشقية ، والصبا ، وشبابي المفجوع تضطرم ،
مشاعري البريئة فيه   كيف تجوع آلاف من الأطفال ملتفه
بآلاف الخروق تعربد الريح الشتائية ،
...
وتزحم كل درب من دروبي هذه الخوذ الحديدية
وتتبعني عيون الموت من زمر البنادق نزّ بالشرر (١)

---

(١) ديوان السياب ١/ ٦٤١

وهذه هي المرة الأولى في القصيدة التي يشير فيها الشاعر الى احدى قضايا حياته المهمة وأعني بها قضية الانتماء السياسي ، واذا كان انتماؤه الى الحزب الشيوعي العراقي في فترة مبكرة من تاريخه هو [1] وتوشك أن تكون مبكرة أيضا من تاريخ الحزب ، قد جاء بتأثير بعض أقربائه ومعارفهم ، فانه من غير المشكوك فيه ان السياب كان مهيأ بأحاسيسه لقبول تلك الدعوة ، وان ما سمعه الشاعر الشاب عن الحزب ومبادئه وأهدافه قد لاقى صدى حسنا في داخله ، وعدد غير قليل من قصائده التي ضمتها مجموعته « أنشودة المطر » يشير بشكل أو بآخر الى التركيز على فكرة الصراع الطبقي ، كما ان هذا التساؤ ل الذي مر بنا قبل قليل

كيف تجوع آلاف من الأطفال ملتفه
بآلاف الخروق تعربد الريح الشماليه
بها

هذا التساؤ ل كان مدخلا مكثفا مختصرا لتلك الأحاسيس التي قادته لأن يكون مرصودا من قبل رجال الخوذ الحديدية ، وفوهات البنادق ، وكأن السياب أدرك أنه ما دام بصدد كتابه شعر سيرة حياة ، فلا بأس أن يتعرض لقضية الانتماء السياسي ، بل ربما رأى أن التعرض لقضية من هذا النوع أمر ضروري لاتمام الموضوع والقصة ، فبدأ بها من الموقع الذي يفضله ، أي منذ الخطوات الأولى لمسألة الانتماء ، وان له أن يلاحق تلك الأفكار ونموها ، وما تعرض له بسببها

ان تلك الخوذ الحديدية التي كانت تلاحق كل أبناء العراق السياسيين شيوعيين وغير شيوعيين أيام العهد الملكي أصابت شاعرنا في أكثر من موقع ، وحين يتخلى السياب عن حزبه ، ويكفر به ، ثم يكيل له أقذع الشتائم فان رجال البنادق سيظلون يلاحقونه ، فشرطة تلك الأيام لن تكف عن تتبع خطوات الحزبيين حتى وان أعلنوا انفصالهم عن الحزب ، وتركوا العمل السياسي

---

(١) المرجح ان السياب انتمى الى الحزب عام ١٩٤٥
ينظر : بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره
د احسان عباس ، ص ٨٩ وما بعدها

واذ يتمرد الانسان فيّ على العبودية
أثور على الشيوعية
ولكن البنادق ما تزال عيونها الغضبى
تطاردني (١)

ثم ينجاب الليل ، ويشرق صباح ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ، ويرتاح جبين الشاعر المحموم ، ويشيع الدفء في بيته ، ممنيا نفسه بأن لا فصل من وظيفة ، ولا سجن ولا ملاحقة أو تشريد بعد الآن ، ولكنه حين يطل من شباك داره ليرقب الدرب كما يقول سيرى ان كل ما تمناه صار هباء

واذا الدرب
تدفق بالحبال وبالعصى يشدها العار
لتسحب أو تمزق جسم طفل ثغره المحروم
من القبلات والغنوات والزاد
فاصرخ « أيها الجبناء كفوا »
ثم تزحم دربي الخوذ الحديدية
وتخنق من فم التنور في داري
فالهث في دروب الجوع أطحن في حصاها ثم أعجنه
وأقذفه الى النار
لأطعم منه زغبا يطلبون الزاد في قمر العشيات الشتائية (٢)

[illegible] هذا المقطع لسيرة حياة الشاعر فقط ، وانما لمسيرة الحياة السياسية في [illegible] أيضا ، ولا شك أن السياب كان يعنى بتلك الحبال والعصى والخوذ [illegible] التي نشبت بين الأحزاب السياسية في سنوات ١٩٥٩ وما بعدها [illegible] وقوع حوادث عنف مباشر في مدن عديدة من العراق

---

(١) [illegible] ٦٢٦
(٢) [illegible]

وخاب رجاؤه بالثورة ، ومرت عليه سنوات ، كبر فيها مرضه ، واشتدت أزمته النفسية والصحية واستحكمت ، وتلقفته المستشفيات ، وها هو يعود الى البصرة محمولا على نقالة اسعاف ليرى أهله وابنه غيلان ، وما هما غير أسبوعين ممتلئين بالأحزان ، حتى

ويفجأني النذير بأن أعواما من الحرمان والفاقة
ترصّد بي هنا في غابة الخوذ الحديدية [1]

ويرحل الشاعر أخيرا ، دون أن يجد من يرثيه سوى قصيدته الحزينة وأوراق الدفلى وشجر الصفصاف

أما قصيدته الاخرى « أحبيني » [2] فلن نطيل الوقوف عندها ، لأنها لا تحمل من عناصر السيرة الا قضية واحدة متكررة وهي تعداد الشاعر لكل حبيباته اللواتي تعلق بهن في مراحل مختلفة من حياته ، انهن سبع لم يحببنه ، ومنهن من ماتت ، أو شاخت ، أو تزوجت ، وآخرهن زوجته الوفية ، أي أنها تتحدث عن السيرة العاطفية للشاعر

ويتضح لمن قرأ القصيدتين تامتين أن صوت الشاعر فيهما كان أقرب الى صوت الراوية الذي يشرح باسترسال أزمته كلها ، وسبب ذلك أن كتابة السيرة تستدعي ضمن ما تستدعيه ذلك النفس الروائي أو الحس والنزعة الروائية ، حقا ان الشاعر الأكثر اقتدارا يستطيع أن يفيد من عناصر فنية أخرى لابعاد القارىء عن متابعة صوت الراوية الذي يبعث على الملل أحيانا ، كالافادة من الحوار ، وتداخل الأصوات وتعددها ، والمحاورات الداخلية وغيرها ، وما كان السياب بعاجز عن شيء كهذا ، لكن الحالة الشعورية المتدفقة ، ورغبته بأن يسفح نفسه الثكلى على الورق مرة واحدة ، وبسرعة أيضا ، صرفه عن التأني والتأمل والاستغراق في اعادة وتصحيح ما كان يكتب ، وأحسب أن الشاعر في تلك الفترة كان يبدأ أعماله بهاجس عصبي ، وبمزاج غير متكامل من جميع الوجوه ، وكأن الكتابة المتلاحقة والقصائد

---

(١) ديوان السياب ١/ ٦٢٩

(٢) نفسه ، ١/ ٦٣٩

المتتالية التي غالبا ما كانت تنجز بين يوم ويوم هي رد فعل نفسي غير مدرك تماما لمواجهة الموت ، أي أنها البديل عن الاستسلام الهادىء الذي يقود المرء لترقب الاغفاءة الأخيرة ، ان تلك الحالة التي كان عليها الشاعر قد تكون هي السبب الأقوى الذي حدا به لأن يواصل الكتابة بعفوية شعرية هائلة ومتدربة وليس الكتابة الهادئة الرزينة التي يكون للفنان الكبير فيها عينا ناقد كبير أيضا

ان من الوقائع الشعرية ـ وهي كثيرة جدا ـ التي تؤكد أن السياب كان يكتب وهو بهذا الهاجس العصبي المريض ، والحالة النفسية غير السوية ، الممزقة والقلقة تلك القصيدة التي كتبها للوك نوران والتي لا تدل على أمر غير تشبثه بالحياة ممثلة بالحب ، والا فما معنى ذلك التهويل الشعري الذي يحيل علاقة عابرة جدا بامرأة تمنحه الرأفة أكثر مما تمنحه الحب الى حلم أسطوري ودنيا من فردوس ، وأن وعدا مجاملا منها بأنها ستزوره في جيكور كفيل بأن يهبط عشتار الى الأرض لتفجرها عيونا وينابيع وغصونا

هذا هو المنطق الذي كان يتلبس السياب في أيامه الأخيرة ، منطق التشبث بكل ما يتصل بالحياة وأهمه عند الشاعر الحب والتذكر كبديل عن الموت

ويحاول حميد سعيد في قصيدته « عودة الى مرفأ البداية » [1] أن يكتب شعرا يعنى برصد الأحداث الشخصية ، صورة العائلة ، الطفولة والصبا ، ثم سنوات التكوين والنضج واتخاذ القرارات ، وهو ينبه القارىء منذ بدء عمله الشعري الى أن الحديث « سيكون طويلا » للشاعر فيه صوت الراوية الذي سيحكي سيرة حياة

والقصيدة تنمو على شكل مقاطع ولوحات ، وهذا التجزىء لا تتطلبه ضرورات فنية مهمة بقدر ما يتطلبه وعي الشاعر لتتابع الزمن ، بمعنى أن الموقف الحياتي في المقطع الأول هو وليد حقبة زمنية معينة ، بينما هو في المقطع الثاني نابع من ظروف تاريخية أخرى ، والقصيدة بهذا المفهوم هي تحولات الشاعر ورحلته في الزمان

---

(١) لغة الأبراج الطينية ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٢٥

يبدأ المقطع الأول « النخل » بالنظر الى الماضي

منذ عشرين عاما كأن أبي لم يزل
يزرع الحلم البكر بين شموخ دمي
وانتظار القطار [1]

ولعل هذا الجزء من القصيدة ، لا يقدم شيئا مثيرا ، أو مهما جدا ، وكأن الشاعر هنا يمر بتاريخه مرورا عابرا ، ملمحا الى أحداث غامضة لا تفصح عن شيء محدد

بعدها خبروني عن الموت في صحوة
لم تزوق أناملها رعشات الدوار [2]

ان منهج حميد سعيد في الأداء الشعري سيبتعد جدا عن منهج السياب فذلك البوح الذي كان يهب علينا متلاحقا بوضوح سيأتينا من شاعر « عودة الى مرفأ البداية » ـ شأنه في هذا شأن شعراء جيله كلهم ـ مكثفا ومغلفا برموز شخصية لا تعين القارىء على استجلاء المعنى بصورة تامة ، انه يريد ان ينقل لنا حالات وأحاسيس مجملة عن مسيرة حياته ، وليس الأحداث والوقائع المباشرة ، ومع هذا فأن القصيدة ستبوح فيما بعد بشيء من ملامح السيرة وبشكل غير مغلف تماما

ويأتي الجزء الثاني « حديث العشية » أكثر تصريحا ، فاذا كان المقطع الأول هو ذكريات الشاعر التي تكونت في الطفولة فان هذا الجزء هو رصد الشاعر ومراقبته وادراكه لما كان يدور حوله ، وأهمه الأحاديث العائلية التي كانت تجمع الشمل صيفا على شرفات سطوح المنازل ، وهذه هي بداية التكوين

البداية والنار تصحو على شرفات المنازل
والأحاديث بعد العشية صوت
الأحاديث صوت وباب [3]

---

(١) نفسه ، ٢٦

(٢) لغة الأبراج الطينية ٢٦

(٣) نفسه ، ٢٧

ـب يدلف منه الصبي الى عالم المعرفة الذي يتوق اليه ، والشاعر يصور تلك حـيت على أنها كانت تلهب في نفسه « الظمأ » الى فهم ما كان يتفوه به الكبار ، ـ ـ عر وسر من الصعب الاحاطة به ، لقد كانوا يتحدثون عن فلسطين ولكن

فسطين ماذا ؟

فسطين

لو يستطيع الصغير افتضاض البكارة

سحست تراب أحاديثهم عن فلسطين

شـزكتهم طعمها (١)

ـيتـعد حديث الشاعر ويحار حيرة كبيرة حين يرى النساء تبكي من أجل ـــعـ وحرارة دم الرجال هي فلسطين أيضا ، فيكبر فيه شغفه وتوقه الى ـــ حيـ يقتنع اقتناعاً طفوليا طريفا ، بأن فلسطين ليست الا واحدة من بنات حـــ ـ سبيات في كربلاء ، وللصبي الحق في هذا التصور ، والا فلماذا تبكي ـحـيـت وهو الذي اعتاد أن يراهن باكيات في أيام شهر عاشوراء ، وفي ـ ـ ـ ـ ت ، وقبل هذا فان للصبي معرفة حسنة بشيء من التاريخ المتناقل ـــ

ـ أعرف الشمر مزق من شره راية للحسين

عرف الحر عاد الى جنة عرضها الأرض

ـ ـ منع الركب ـ ورد الفرات (٢)

ـ هـ نخضية ، فلسطين ، يبني الشاعر قصيدته ، لقد جاءت مدخلا مهما ـــ ـ ـئ . وبسببه تعلم الشيء الكثير ، وهو الذي بينه « وبين السؤال حـ ـ يسحر فيما بعد عندما يتلقى الاجابات المقنعة عن مواقفه وآرائه فاذا ـ ـــعـ هي بدء المعرفة ، فانها ستكون بدء نمو فكر الشاعر واحساسه ـــ

ـ ـ عبة ٣٠

بدأ الحلم الغر يحمل طعم المياه
الشوارع في لحظة الاستعار تبارك لون الشتاء
مرغتني على ضفة البدء أخبار قومي [1]

لن نستفيض بشرح الأحداث المتتالية ، وأخيرا ينتمي الشاعر سياسيا ، ويتحد صوته بأصوات الآخرين ، ويتم تكوينه ، غير أنه سيرى أن ما أتعبه فهمه في الطفولة سيظل جرحا ملاصقا له ، وهما من همومه الدائمة

تلك هي قصيدة حميد سعيد وهي وان لم تقدم لنا سيرة حياة تكاد تكون تامة كما في قصائد السياب الا أنها تطمح الى تقديم جزء عريض ومهم من حياة الشاعر ، وهي بقدر ما تلتقي قصيدة السياب في تصوير الخاص والعام تنأى عنها في الأداء ، وتجنح الى التكثيف ورسم الرموز الشخصية وتقديم الحالات دون البوح التام بالمعاني ، لشدة تعلقه باستخدام المجازات الشعرية المضببة ، ولعل هذا هو الذي جعل صوت الرواية خافتا ، وهادئا وبعيدا عن الشروح والتقارير التي ترافق أغلب شعر الشعراء الذين يميلون لانشاء قصيدة سيرة

* * *

هذه بعض ملامح القصيدة العراقية الحديثة ، توضح لنا توق الشاعر المعاصر الى اغناء قصيدته واثرائها بعناصر جديدة ، وتكنيك يستقيه من فن القصة في محاولة لجعل القصيدة أكثر أهمية وغنى وقدرة على حمل أفكاره الموضوعية والتعبير عن تجاربه ، وتجارب الآخرين من حوله ، تلك التجارب التي تعقدت وتنوعت وتعمقت الى الحد الذي لم تستطع فيه تلك القصيدة الغنائية القصيرة أن تحتويها ،أو تنهض بمهمة تقديمها

ولا شك أن حركة الشعر العراقي قد طرحت نماذج شعرية أخرى تطمح الى الافادة من معطيات الفن الدرامي بشكل عام ، وتلتفت لتوظيف العديد من عناصر أدائه ، كالقصيدة ذات البناء الطويل وكقصيدة القناع ، وسيكون هذا مجال حديثنا في الفصل القادم من بحثنا

---

(١) لغة الأبراج الطينية ، ٣٣

(١)

كان اهتمامنا في الجزء الذي تقدم من بحثنا متابعة القصيدة الغنائية وتلمس مدى افادتها ، واقترابها من فن القصة ونحاول هنا التوجه الى رصد استلهام القصيدة للظواهر الدرامية ، وتكريسها في الشعر عبر نمطين من القصائد الأول هو البناء الطويل ، والثاني قصيدة القناع

واذا كان جوهر الفن الدرامي هو رؤ ية الانسان فاعلا ومتحركا كما يقول أشلي ديوكس [١] فان القصيدة التي يتعمق فيها وعي الشاعر الغنائي بمعطيات الفن الدرامي ومحاولة توظيفها في شعره ، سوف تستند الى هذين الأساسين « الفعل والحركة »

والفعل في المسرح يعني « الحدث » النامي تدريجيا ؛ والذي يتطور باستمرار حتى ينتهي ، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال « الصراع والتضاد » في المواقف بينه وبين الآخرين أو بينه وبين ذاته

وما دام ثمة صراع فلا بد من توافر أصوات غير صوت البطل ، لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تقف موقف الضد ، وتتجلى هذه القوى في المسرح بالشخصيات ، أما المسرحية التي يقدمها بطل واحد فقط فغالبا ما ينوب عن الشخصيات فيها أصوات داخلية متضادة تنهض بمهمات الصراع وتطور الحدث

فاذا عرفنا ان الدراما هي حدث نام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات فان القصيدة الدرامية ، أو القصيدة الغنائية التي تحاول أن تستلهم الفن الدرامي هي تلك التي تستطيع احتواء هذه الخصائص ، أو الاقتراب منها بشكل واضح ، وتفيد ـ اضافة الى هذا ـ من عناصر التعبير في المسرح ، كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث ، أو الحوار الداخلي ، والابتعاد قدر الممكن عن نبرة السرد ، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيرا في نمو الحدث ، والالتفات الى تعدد الأصوات وتقابلها

---

(١) ينظر الدراما ، أشلي ديوكس ، ترجمة محمد خيري ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، ص ١

الفصل الثاني

القصيدة الطويلة وقصيدة القناع

واذ نتناول بعض قصائد طويلة محاولين من خلالها تشخيص النزعة الدرامية في الشعر فنأمل ألا يتبادر الى الذهن بأن أية قصيدة طويلة هي درامية بالضرورة فليس الطول وحده ميزة للعطاء الدرامي ، ويقودنا هذا الى القول بأن صفتي الطول والقصر وحدهما ليستا كافيتين لمعرفة ما اذا كانت هذه القصيدة أو تلك ذات نزعة درامية أولا ، حقا ان الغالب على القصيدة القصيرة صفة الذاتية أو الغنائية ، لأنها كثيرا ما تقدم تجربة شخصية محدودة ، وربما صارت تلك الصفة « الغنائية » من صفات قصر القصيدة الملازمة لها عند بعض النقاد ، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل « ان القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها » [1] بل نرى ناقدا وشاعرا كبيرا « اليوت » يتساءل « الى أي حد يجب أن تكون القصيدة قصيرة لكي تصبح غنائية » « معبرة بصورة مباشرة عن أفكار الشاعر الخاصة ومشاعره فقط » [2] ، ومع هذا كله فان نقادا آخرين لا يرون أن هناك ارتباطا دائما ولازما بين صفة قصر القصيدة وغنائيتها ، يقول « روى كاودن » ان بعض القصائد القصيرة يمكن « أن تكون درامية أيضا ، بل وقصصية وأن تتضمن مجاري للأفكار وللناس » [3] ويتضح من هذا النص ان الدرامية عند « روى كاودن » انما ترتبط بالموضوعية ، التي هي صفة دائمة لصيقة بكل عمل درامي ، مسرحي ، أو قصصي ، أو قصيدة تطمح الى بلوغ ذلك المستوى

واذا كان قصر القصيدة لا يمنعها من النهوض بمقومات الفن الدرامي حين يتهيأ لها فنان مقتدر ، فان العديد من القصائد الطويلة ، والبالغة الطول أحيانا يمكن أن تظل مجموعة أبيات متراكمة متكدسة تمثل موقفا واحدا مباشرا خاليا من الفن المتكامل والناضج الذي يرى أن كل انجازات الفنون المختلفة يمكن أن تتقارب وتختلط ويؤ ثر

---

(١) الشعر العربي المعاصر ٢٥٠

(٢) أصوات الشعر الثلاثة ، اليوت ، مجلة الفصول الأربعة ، ص ٦٦ ، وينظر أيضا « مقدمة في نظرية الأدب » ، د عبد المنعم تليمه ١٣٩ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٦

(٣) الأديب وصناعته ٢٣٦

بعضها ببعضها الآخر في محاولة لخلق نسيج جمالي جديد ومتطور

ومن هذا المنطلق فاننا نرى أن بعضا من قصائد السياب الطويلة كـ « الأسلحة والأطفال » و « بور سعيد » ليست الا قصائد غنائية ، لم يتعمق فيها وعي الشاعر ليستلهم من انجازات الفن الدرامي شيئا ذا قيمة ، وظلت تمثل صوت الشاعر متأملا ، أو خطيبا منفعلا [1] ، تتوالى فيها المقاطع دونما اضافات ايجابية ، وكأنها تكديس للمزيد من الصور ذات المعنى الواحد والصياغة اللغوية المختلفة

سلام على العالم الأرحب
على الحقل والدار والمكتب
على معمل للدمى والنسيج

سلام على العالم الأرحب
سلام على « الكنج » فاض النعيم
ورنت أغاريد في ضفتيه

سلام على العالم الأرحب
على مشرق منه أو مغرب

سلام لباريس روبسبير
وايلوار والغابة الحالمة [2]

ولعل هذا هو ما دفع ناقدا كعبد الجبار عباس لأن يقول « ان هذا التوسع في مطولات السياب من بقايا خرافة طول النفس ، وتوهم الشاعر أنه يكتب

---

(١) وينظر لهذا النمط من القصائد الطويلة أوراق على رصيف الذاكرة لعبد الرزاق عبد الواحد ، ٣٥ وما بعدها و ١١٩ وما بعدها والخيمة الثانية له أيضا ١٤٣ وما بعدها والنشيد لياسين طه حافظ والمفكر لصلاح نيازي

(٢) أنشودة المطر ، ٢٧٩ وما بعدها

ملحمة ان قصدية مثل « الأسلحة والأطفال » تشكو من التضخم والتوسع اللامجدي ، الذي يشرق ويغرب عبر رحلة يجمع فيها الأشباه والنظائر بدعوى عالمية الانفعال بقضايا الشعوب »[1]

(٢)

واذا كانت قصيدة البياتي « موت المتنبي »[2] من المحاولات الايجابية لبناء القصيدة بناء طويلا والتي أفادت من انجازات فن المسرح ، فان تكريس هذه الظاهرة ، تكريسا واضحا قد بدأ منذ سنوات السبعينات وأعني بها السنوات التي ظهر فيها نتاج شفيق الكمالي ويوسف الصائغ وبلند الحيدري وخالد علي مصطفى وعبد الرزاق عبد الواحد وسواهم وربما كان يوسف الصائغ اكثر زملائه اهتماماً بكتابة هذا النمط من القصائد فلقد كرّس جهده ، ولسنوات عديدة من أجل متابة القصيدة الطويلة ، اذ أصدر حتى عام ١٩٧٣ ست قصائد ضمنها مجموعته « اعترافات مالك بن الريب »[3]

ولا تعنى هذه القصائد كلها بغير قضايا الواقع العربي المعاصر بعد نكسة حزيران ، وتقوم أغلبها على فكرة البحث عن المنقذ أو المخلص الذي يعيد للمدينة العربية المستباحة مجدها ، وحريتها وكرامتها الضائعة ، وهي حث دائم على الفعل والحركة الايجابية التي يريد لها أن تثمر نصرا وكرامة ، وسنكتفي في هذا الموضع من بحثنا ، بتناول قصيدته « انتظريني عند تخوم البحر » لأنها ـ فيما أظن ـ كافية لتوضيح طريقة الشاعر في بناء قصيدته بناء طويلا ، كما أن صدى أفكاره وتجاربه في المجموعة كلها يتجاوب في هذه القصيدة ، فموضوع الحب والثورة ورصد مشكلات الواقع العربي المعاصر ، وتشخيص أزماته ومشكلاته ، الذي امتد وغطى المجموعة كلها ، يتبلور بشكل واضح في « انتظريني عند تخوم البحر »

وأول ملامح البناء الدرامي أن هذه القصيدة تعتمد على تتابع المشاهد واللوحات ، وتصاعد الحدث تصاعدا تدريجيا ، ونموه على طريق الاكتمال ، وترّسم

---

(١) السياب ، ٣٧ ـ ٣٨

(٢) وسنؤجل الحديث عنها الى موضع آخر من هذا البحث

(٣) صدرت ببغداد ، مطبعة الأديب ، ١٩٧٣

الحلول ، وعلى تعدد الأصوات واختلاف المواقف وتصارعها ، كما أن « انتظريني عند تخوم البحر » تفيد اضافة الى عنصري السرد والخطاب من عنصر الحوار الذي غدا فيها وسيلة تعبيرية مهمة لا يمكن فصلها عن وسائل التعبير الأخرى

في القصيدة شخصية مركزية هي المرأة ، وشخصيات أخرى تقاسمها موضوعها الشعري ، وتحمل معها عبء النهوض بتطوير الحدث ، ومنذ البدء ندرك أن هذه المرأة ، تنتظر حبيبا ضيعته وأنها تخرج للقائه ليلا دونما جدوى

أسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة ،
فانتظروا قلقي
اني ذاهبة
أستحلفكن بنات البصرة ،
ان كان بكنّ حنين ينضج في شفتي الطلع له
ملن عليّ اذن [١]

وملامح المرأة هنا تشبه الى حد بعيد ملامح « شلوميت » حبيبة الملك سليمان وهي تستعير كلماتها أيضا تلك الكلمات التي ترد في التوراة

صوت حبيبي هو ذا آت [٢]
أحلفكن يا بنات أورشليم [٣]

أما الشخصيات الأخرى التي تقابل المرأة ، فهم الصيادون الثلاثة ، والبطل الغائب ، والحارس ، والشاعر ، واذا كانت المرأة تجسيدا لموقف الباحث والمنتظر فان الصيادين الثلاثة يمثلون حالة الخيبة ، وعدم القدرة على الفعل الحقيقي ، انها تنتظر ، غير أنهم يحاولون دائما اثبات ان ليس ثمة قادم ، ويتشككون بأن يكون كلام المرأة صدقا

---

(١) اعترافات مالك بن الريب ٤٩

(٢) الكتاب المقدس ، نشيد الانشاد ، الاصحاح الثاني ٨

(٣) نفسه ، الاصحاح الثاني وينظر لمزيد من التفصيلات عن علاقة القصيدة بنشيد الانشاد وافادتها من مسرحية شكسبير « هملت » مجلة الأقلام العدد العاشر ١٩٧٣ مقال « ملامح مالك بن الريب » لمحمد حسين الأعرجي ص ٦٣ وما بعدها

قال الصيادون :

هربنا للبحر ، وجربناه دوارا

واصطدنا سمكا أزرق مثل وجوه الغرقى

وجمعنا فاكهة للشك

أنا لا نأمن أن نخدع فوق خديعتنا الأولى

أن تكذب هذي المرأة [١]

وتعتبر الأصوات الأخرى كلها امتدادا وتأكيداً لفكرة الخيبة ولا جدوى الانتظار ، فالبطل يعلن أنه سيجيء ، ولكن مريضا ومتعبا :

ليس سوى مرضى

وسريري

والحارس لا يكتفي بالتشكيك فقط وانما يقف موقف الضد ، ويمنع المرأة من البحث عن حبيبها . ويظل صوت يوسف الصائغ ممثلا للمعلق على الحدث أو الرواية الذي يعلن حالة اليأس :

مات حبيبك يا امرأة الشاعر

فاغتسلي بالبحر

لأنك بعده لن تلدي

أو :

فهي قلائد تلبسها امرأة

عاشرها الشعراء ثلاثين فما ولدت [٢]

وتبدأ ملامح الشخصيات بالاكتمال ، وينمو فعلها ، وتكشف عما وراءها من رموز ، وندرك أن المرأة المنتظرة العاقر ما هي الا فكرة الثورة المحبطة ، أو المدينة العربية التي تعاني من القهر وتتوق الى الخلاص والتحرر ، منتظرة الفارس والشاعر والولادة الجديدة ، وكأن عقمها اشارة الى العقم الاجتماعي العام ، كما أن المنتظر

---

(١) اعترافات مالك بن الريب ، ٥١ .

(٢) نفسه ، ٦١ .

مدونة Riyadh Hamza

هو الثوري ، أو هو المستقبل الأكثر اشراقا والذي نتعجل مقدمه ، ولقد مرت بنا اشارة عابرة الى صفة هذا المنقذ ، وهي ذات دلالة سياسية ، ذلك انه استدعى مرة أمام الحاكم ، ثم أسكن المنفى

ويختار الصائغ لبطله صفات الشاعر بدر شاكر السياب ، ولسنا ندري كيف انتهى البحث عن المنقذ الى توحده بالسياب دون غيره ؟ أكان هذا امتدادا لفكرة الأسطورية التي تؤكد على انتظار من ينهض من عالمه السفلي حاملا معه الخصب ؟ أم أنه وجد في شخص الشاعر القيمة الانسانية والثورية العليا القادرة على الفعل والعودة بالحياة الى مواقع النماء ؟ أم تراه انساق مع الفكرة الشائعة في قصائد صلاح عبد الصبور ومسرحياته ، وهي الحيرة بين اللجوء الى السيف أو الكلمة أداة للتغيير ، فاختار الكلمة في أول مرة ممثلة ببدر شاكر السياب لواقعيته ولمنزلته الكبيرة في الشعر العربي ، ولأحزانه الدامية في أشعاره عن المدينة العربية ومحنتها ، وسواء أكان السبب هذا أم ذاك فان الالتقاء بالسياب ذاته قد أفسد تلك الغلالة الأسطورية الجميلة التي كانت تلف القصيدة وأكسبها بعدا واقعيا مباشرا وجعل فكرة الانتظار محددة ضيقة ، بعد أن كانت شاملة ومطلقة ، وأثار تساؤلا وغرابة لأن مكونات شخصية السياب كما هي معروفة من سيرته وتاريخه لا تحتمل هذا الموقف الشامل ، ولا تستطيع النهوض بعبء ومهمات المنقذ أو شخصية البطل القادم المغير التي غالبا ما ترد في الأعمال الأدبية مرتدية رداء أسطوريا يكسبها الجلالة ويمنحها شيئا من القداسة ، وليت الصائغ اكتفى بالاشارة الى الشاعر المنقذ كفكرة مطلقة تشير الى الكلمة الفاعلة والمغيرة ، ولم ينصرف الى شاعر بعينه ، ويستفيض بالتالي في ذكر الكثير من شؤونه وسماته الخاصة

« ما أخطر القصيدة الطويلة على صاحبها » يقول جبرا ابراهيم جبرا و « ازاءها لسوف نتساءل هل لدى الشاعر من الصور والمعاني التي لم يسبقه اليها أحد ما يكفي لطولها » [1] ، وهذا تساؤل ضروري ، فلقد قادت الصائغ رغبته في الاطالة الى المزيد من التكرار ، كتكرار مقاطع أصوات الحراس وصوت المرأة الذي

---

(١) الرحلة الثامنة ١٤٢ ، جبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٧

ظل يردد المعاني نفسها ، وأصوات الآخرين « مات حبيبك يا امرأة الشاعر فاغتسلي بالبحر » وهذه العبارة توشك أن تكون لازمة تتردد دائما ، وقد يقال أنه « يحدث أحيانا أن تتحقق العضوية في تجربة ثلاث مقطوعات مثلا من قصيدة تتألف من أربع مقطوعات أكثر مما تتحقق في تجربة القصيدة بأسرها »[1] وربما وجد بعضهم في هذا تبريرا للمقاطع التي لا أهمية لها في تطوير البناء الشعري ، متناسين شيئا مهما ينبغي أن لا يغيب عن البال وهو أن البناء الشعري الطويل يجب أن يظل متماسكا ، وأن تلك الأجزاء التي تبدو ثانوية لا بد لها أن تدخل النسيج الشعري الموحد لتؤدي دورها في البناء العام ، فان لم يكن لها هذا فحذفها ضرورة لسلامة الفن والأداء ، يقول ماثيسن « لقد شعر اليوت ان القصيدة الطويلة ، اذا كان لا بد لها من البقاء ، فلا بد أن يكون لها شيء يميزها سوى طولها ، وأن تتضاعف طاقتها بحذف ما هو حشو منها »[2]

ونعود الى القصيدة لنرى الشاعر « المنتظر » يتحدث

يا وطني
ماذا كان عليّ اذن أن أصنع للكرم ،
ولم أصنعه ؟
أماء غير دمي ، بذل الفلاحون ،
فأغنت كرمتهم عنبا ؟
وبموت أصدق من موتى يتباهى
يا وطني
ماذا كان علي اذن أن أصنع ؟ [3]

---

(١) الشعر والتأمل ، روستريفور هاملتون ٩٩ ، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ١٩٦٣

(٢) اليوت ، الناقد والشاعر ، ماثيسن ٩٨ ، ترجمة الدكتور احسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥

(٣) اعترافات مالك بن الريب ٦٧

ولعل هذا المقطع يعكس بدء حيرة الشاعر ، وغياب وضوح الحل ، وهذه الحيرة ستؤدي الى تنحي أحد طرفي الصراع « الكلمة » ، ذلك لأن الشاعر غير قادر على الفعل الايجابي الذي يمنح تلك المرأة « المدينة » نسغ الحياة والخصب ، ويحاول الصائغ في المقاطع التالية أن يوضح فكرة خيبة الكلمات ، لأن هذا العصر عصر غريب ، لم تعد للكلمة فيه القدرة على الفعل

هذا العصر يلاحق حتى القتلى
ويشكك بالشهداء
ماذا يملك أن يفعله الشعراء
لقد سقط الشعر (١)

وبسقوط « الكلمة » كاختيار فاعل للتغيير ، ينتهي بحث البطلة وبحث الصائغ أيضا عن الشاعر المنقذ ، وسيبحثان معا عن الفارس والمخلص ، ذي الصفات الأخرى ، التي هي صفات المقاتل ، أو من يبعث من بين الشهداء

فتعالوا نبحث عن وجه حبيبي
فوق جذوع الجند المهزومين

واشارة الشاعر الى الجند المهزومين ، هي اشارة لهزيمة الجيش العربي في حزيران ١٩٦٧ ، وهو يكرس هذا المعنى بأبيات عديدة تشير الى الدبابات التي الوت غداراتها ، وغلاصمها في الرمل ، والشاعر هنا كمن يتشكك في قدرة الجيوش على تطهير الواقع ، واعادة الحياة للمدن العربية الميتة ، ولذا فان الحل لمشكلة العقم ، عقم المدينة والمرأة يحتاج الى بديل ، ويأتي البديل على هذه الصورة

من هذا الفارس ، يمشي فوق مياه الأردن ،
يحمل رأسه في كفيه ؟
ان كان غريبا
فليترجل نسكنه أعز منازلنا
أو كان حبيبا

(١) نفسه ، ٧٥

استحلفكن بنات البصره

لا تلمسن جراحه

فهي ثياب زفافي

عاد بها ختني من خلف خطوط

النار

وهي الشاهد يا وطني

فاستدعوا لحزيران شهودكم الزور [1]

واذا كان هذا المقطع يختار للمنقذ صفة الفدائي وملامح رجال المقاومة ، فان القصيدة تنتهي دون أن تختار بشكل واضح واحدا من الأفعال القادرة على التغيير ، ولذا فسيطلب منا الشاعر أن نذهب للعرافين ونستجلي الطالع

يا عراف البصرة

أقسمت عليك ثلاثا

بالمنفى

بحنين الموتى

وبأمواج بويب

نبئنا بالغيب

فك اللعنة عنا

علّ العرافين يصوغون لنا من أعشاب البحر شرابا « يشفي وجع الأرحام » .

ويجمع الصائغ بين عدة أساليب تعبيرية ، ويعتمد على الحوار بشكل واضح ، غير أن هذا الحوار لا يستمر طويلا ليشمل جزءا كبيرا من المقاطع ، وانما يأتي على شكل دفقات صغيرة تشيع في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة ، واذ ينهي الحوار يتوجه الى السرد حينا ، والى خلق حكايات أو قصص يبرز من خلالها صوت الراوية

---

(١) اعترافات مالك بن الريب ، ٧٤

قال الناس اختبلت
ماذا تطلب عند صخور البحر
لقد رجع الصيادون ، واقفرت الخلجان
شبح أبيض عند خليج البصرة
شاهده الحراس ثلاث ليال ، فارتعبوا
قال الأول
اني شاهدته في ساعات الليل الأولى
وعلى عينيه أسى كالفضة
قال الثاني
كان يحدق بي غضبا
أما الثالث قال
استوقفني الحارس فتشني
- هذا اسمي يا حارس بيت الموتى
فافتح لي
« خوفني الحارس »
- عودي يا حلوة ، فالبحر الليلة مسحور
يا حارس بيت الموتى
صوت حبيبي وجع (١)

ويتأكد للقارىء حين يتم « انتظريني عند تخوم البحر » أن كاتبها شاعر غنائي مقتدر وذو امكانات فنية دأبت به الى الاقتراب من انجازات الفن الدرامي ، كخلق الحدث المتطور ، وبلورة المواقف المتصارعة ، وتعدد الأصوات والشخصيات ، غير أن المشكلة التي عانى منها ، وسيعاني منها الكثيرون هي عدم القدرة على التخلص التام من الاستطراد والافاضة والوصف الذي يمتد ويعنى بأمور علاقتها بالحدث الأساسي ضعيفة وواهية ، بحيث تصير القصيدة نموا بالشعر الجميل المسترسل بدلا

(١) اعترافات مالك بن الريب ، ٥٣ - ٥٨

من الشعر المكثف الملتحم بالحدث ، ذلك ان كل عبارة في بنية القصيدة صويلة ذات الحدث والشخصيات والعقدة ينبغي أن تصب في المجرى ـتي يخدم الموضوع ، وان يكون لها فعلها المؤثر والمطور للاتجاه الموضوعي العام . و ـ ني تشعب شعري ورغبات فنية أو شخصية ، كافتعال جمل للاثارة العاطفية أو ـتـن الزائد لرسم العديد من الصور الخلابة المترادفة سيكون ـ على ما فيه من متعة وتذوق ـ مسيئا لنمو الحدث ، كما انه يصرف القارىء عن متابعة الموضوع ، وطالما أحسسـ ونحن نتابع قصيدة الصائغ ان الشعر يزداد بهاء وجمالا على حساب المادة الموضوعية ، بل الأخطر من هذا ان بعض شعر « انتظريني عند تخوم البحر » يسهم أحيانا في تكوين القصة ، أو يقود الى قصص جانبية ، وليس العكس الذي يتطلب أن تخلق الكلمات تبعا لضرورات تكامل الفكرة الاساسية

ان موضوع الحب والثورة سيمتد ليكون الحدث الأهم في نتاج معظم الشعراء العراقيين ، وسيكون شعر شفيق الكمالي عطاء مهما في هذا المجال ، كما ان النقلة الكبيرة في أفكار وأداء شفيق الكمالي في أغلب قصائد مجموعته الأولى « رحيل الأمطار » وتطورها في مجموعته الثانية « هموم مروان وحبيبته الفارعة » ثم « تنهدات الأمير العربي » هي جزء من المسار الجديد الذي بدأ الشاعر العراقي الحديث يحث الخطى نحوه ، وهو تعميق الوعي الغنائي في القصيدة لتتمكن من احتواء تجارب الآخرين ، والتعبير عن تطلعاتهم وقضاياهم المشتركة الكبيرة

ويجنح شعر الكمالي للتعبير عن تلك المشكلات جنوحا واضحا لبنية القصيدة بناء طويلا ، وتأتي مجموعته الأخيرة « تنهدات الأمير العربي » والتي ضمت أربع قصائد بالغة الطول دليلا أكيدا على هذا المنهج

وضروري أن نقول هنا ان « تنهدات الأمير العربي » ما هي الا النمو والامتداد الطبيعي لأفكار الكمالي كما وردت في مجموعته « هموم مروان وحبيبته الفارعة » بل انها توشك أن تكون الصياغة الجديدة لتلك المضامين ، مثل ، « مرائية شفاه حبيبتي » و « غزل أموي » و « مياه بني عذره » واذا كانت المجموعة « هموم مروان » تجسيدا لفكرة العاشق والثائر المطارد ، والمدينة العربية المستباحة

حينا ، والمحاصرة حينا آخر ، وحثا نحو فعل كبير ينقذنا من تلك الاستباحة وهذا الحصار ، فان « تنهدات الأمير العربي » ليست الا هذه الموضوعات نفسها ، ولو التفتنا الى دلالة عنواني المجموعتين لتأكد لنا ذلك أيضا اذ ما الفرق بين « هموم مروان » و « تنهدات الأمير » في تقديم الاحساس بالموقف ، أو الحالة المأساوية

تضم « تنهدات الأمير العربي » أربع قصائد أولها التي حملت اسم المجموعة ثم « سيدة الأحزان » و « عراقية كانت الريح » وأخيرا « تعود الهوادج ؟ لا » ولن نستفيض في التحدث عن موضوعات القصائد الأربع ، انما نحاول الاشارة المختصرة الى المحتوى العام أو الأفكار الاساسية التي حاولت تلك القصائد طرحها

ان هناك عاشقا ومعشوقة ، والعاشق ثائر يحتدم فيه الحب بالغضب بالأسى ، ومعشوقة تبدو بعيدة المنال ، وربما متمنعة ، وأحيانا غائبة أو مكبلة وللقارىء ـ ان شاء ـ أن يفهم علاقة العشق هذه على أنها علاقة شخصية حياتية لا تختلف عن مثيلاتها من العلاقات التي تربط رجلا ما بامرأة ، كما وله أيضا أن يذهب الى أبعد من هذا ، فيكسب تلك العلاقة بعدا موضوعيا ، ودلالات رمزية وهنا يصح اعتبار المرأة هي « المدينة » أو « الوطن » والعاشق هو الثائر والابن الحقيقي لتلك المدينة التي هي بحاجة شديدة لمن يعيد اليها الحياة الكريمة العزيزة ، وشعر الكمالي كله يزاوج بين هذين الغرضين ، وأحيانا يكون الفصل بينهما صعبا ، أو عملا اقتساريا

فاذا تجاوزنا قضية العاشق والمعشوق فان شعر الكمالي ليؤكد خصائص معينة ، فهناك دائما مجد عربي مشرق ، وتاريخ مكتظ بالبطولات

كنت مع الجيش الفاتح
جنديا
أتفيأ رايات النصر ،
يركزها الفتيان على سور الصين ،
قتيبة كان أبي (١)

(١) تنهدات الأمير العربي ، ٤٢

ولكن ذاك المجد ، وتلك النار ، بدت وكأنها تخبو وتصير رمادا ، والمدن العربية التي كانت ينابيع حضارة أوشكت أن تكون خرابا ، وذاك الزمن الأخضر المزدهر استحال موتا ونفيا وخسارة

كان العشاق عصافير حدائقنا
وأتى زمن
أغلق باب القصر
« نظرت اليها مبهوتا »
فلقاء المحبوبة أضحى
معجزة في زمن النفي
فأطبقت الجفن على الجفن
بكيت (1)

وهناك غير لعنة ضياع الماضي المشرق لعنة أخرى هي هذا الاقتتال بين الأخوة ، وتسلط الغدر والخيانة التي تؤدي الى تكريس احتلال المدينة ، وحصارها وضياعها

قتلت برمح أخي (2)
« وكفاه على جرح خلفه في القلب أخوه (3)
« غاله الأخوة الآخرون » (4)
« نحن في الأشهر الحرم
لكنهم قتلوا مصعبا ، فافترقنا (5)
« وأقسى من الموت غدر » (6)

ليس في « تنهدات الأمير العربي » حدث محدد ، كما مر بنا في قصيدة يوسف الصائغ ، حدث يتطور منذ البدء حتى النهاية ، عبر مواقف متصارعة دائما ،

---

(1) تنهدات الأمير العربي ، ٤٣ وينظر ٥٥ ، ٦٢

(2) - (5) نفسه ، ٤٤ ، ٦٠ ، ١١٤ ١١٦

(6) هموم مروان وحبيبته الفارعة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣

وشخصيات ذات ملامح متميزة ، ومتفردة ، ولم يكن من هم الشاعر أن يقدم أحداثه على هذه الصورة ، وانما هو يعني بتقديم حالات عامة ، ولذا فان القصيدة عنده تطول تبعا لتعدد تلك الحالات ، الحب ، الغدر ، المدينة ، المحاصرة ، الماضي المشرق ، من هنا يتحول الصراع في المواقف ، الذي هو ميزة البناء الدرامي بشكل عام ، الى صراع بين هذه الحالات الواسعة والمتعددة ، ويكتسب في الغالب صفة التضاد بين الحاضر والماضي ، بين العاشق والمعشوقة بين الشاعر المحتدم غضبا وحبا وثورة وبين أخوته الغادرين ، والقانعين بالصمت

كما ان بنية وهندسة القصيدة لا تنمو وفق خط تصاعدي واحد ، بحيث يكون المقطع فيها مطورا للذي يأتي بعده ، وانما تمتد تبعا لتداخل الأصوات والرؤى والتداعيات ، وكأنها بناء شعري خاص يتكامل من خلال حرية تامة في التعبير عن كل ما يدور بذهن الشاعر ، غير أن هذه الحرية في الأداء لم تكن لهوا أو عبثا في أي من قصائد الكمالي ، لأنها تخدم دائما الاتجاه الموضوعي العام للقصيدة ، ومهما بدا حدث نائيا عن حدث أو فكرة بعيدة عن فكرة أخرى ، فانها ستسير أخيرا في المسارب المتعددة المؤدية الى رسم وتوضيح الحالة الشاملة التي يطمح لتقديمها ، لأن الكمالي يميل في بناء قصيدته الى خلق محور رئيسي أو فكرة أساسية عامة يدور حولها عدد من الأفكار والانطباعات التي تسهم في اغنائها ، ولعل هذه الهندسة الشعرية هي ميزة وصفة خاصة يحاول الكمالي أن يكرسها لتكون أداءه الفني المميز له ، والذي يفرق به عن غيره من الشعراء

واذا كان بناء قصائد الكمالي يقوم على تداخل الحالات فان قصيدة « عبد الرزاق عبد الواحد » «المصادرة » تأتي نموذجا طيبا للقصائد الطويلة التي تقدم المواقف المتضادة عبر خط واحد ، نام ومتطور ، وسيأخذ الصراع فيها صفة الحدة والمباشرة ، والتقابل الدائم بين البطل والآخرين

تبدأ القصيدة بهذا الحوار المثير بين رجل بسيط أمام رجال الدولة

- في جوازك حين عبرت الحدود
- هل عبرتُ الحدود ؟ !

- أنت محتجز للاجابة ، لا للسؤال هنا

في جوازك هذا

لا علامة فارقة فوق وجهك

الشعر أسود

وعينان صافيتان

هل عبرت الحدودَ بهذا الجواز ؟

- اذا كنت تعني
- عبرت الحدود بهذا الجواز ؟
- نعم
- أنت متهم للقرار بتزوير وجهك [1]

وأول ما يلفت الانتباه في هذا الحوار هو السرعة والتتابع ، والتكثيف الشديد في اللغة ، والبعد عن الاستطراد الغنائي ، وتوضيح الصورة العامة لبطل القصيدة منذ البدء ، وسيكون مفتاح هذه الشخصية عبارة هي غاية في البساطة ولكنها عميقة الدلالة ، فحين يسأل المتهم « حين عبرت الحدود » تجيء الاجابة لترسم موقف البطل وأفكاره « هل عبرت الحدود ؟ » وهو استفهام انكاري يدلل على أن الرجل لم يعبر حدودا كما يتصور قضاته ، وانما انتقل من موقع الى موقع في أرض واحدة ، هي الأرض العربية

وما أن نستمر بملاحقة الحوار قليلا حتى تتضح الصورة العامة للموضوع والأزمة

- وجبينك ؟
- ماذا به ؟
- لو تحسسته
- هل تغضّن ؟ لا بأس

(١) الخيمة الثانية ، ١٨٢

صوتك
ما كنت ترفعه هكذا
- كان يرفعه بين قصف المدافع ، فاعتاد
- لا
لم نكن نتكلم في حضرة النار
لكننا بعد ما سكتت (١)

وهنا ندرك أن هذا الماثل بين أيدي قضاته كان جنديا يقاتل في احدى الحروب العربية ، وان الحوار يدور بعد وقف اطلاق النار ، الذي لم يقتنع الجندي به ، ولم يره صوابا ، وربما تحداه وظل يقاتل ، الأمر الذي أغضب قادته ، واستدعى محاكمته

ومنذ بدء القصيدة يدرك القارىء ان قضاة البطل قد أصدروا الحكم مقدما ، وان الحوار بينه وبينهم لن يفيد كثيرا في الدفاع عن النفس ، هنا يقول الجندي

- أطلب مرآة أبصر فيها وجهي
غير ان الجلادين يجيبون
- مرفوض
نحن نبصره عنك
- لكنكم لن تروا منه
- انا نقاضيك وفقا لأعيننا
- معذرة

والمحاكمة عندما تكون « وفقا لأعين القضاة » فانها تعني أن قد صدر الحكم لأن أعين القضاة ليست الا أفكارهم وقناعاتهم المبيتة التي اعتبرت فعل الجندي جريمة قبل الاستماع الى كلماته في دفاعه

يلجأ عبد الرزاق عبد الواحد الى تصوير الصراع المباشر ، أو لقطات المحاكمة عن طريق الحوار ، ولكنه يتخلى عنه حين يتجه البطل الى صوته الداخلي الذي نعرف

---

(١) الخيمة الثانية ، ١٨٥

من خلال ماضيه ، وماذا كان يفعل أثناء الحرب ، وكيف أدى مهمات الأبطال ، ومن الصوت الداخلي سنكتشف أن الجندي ليس وحده بطلا للقصيدة ، فلقد كان معه في دبابته جندي آخر ولكنه استشهد ، ومع هذا فهو دائم الحضور في القصيدة لأنه الصورة الثانية للبطل ، وهو « حضور في كل الساحات وفي كل الأوجه »

من منكم يقدر أن يفرز صرخة « محمود »
عن صلية عشر رصاصات غاصت فيه
من البلعوم الى منتصف السره ،

كنت أخلع جسمي وأسحب محمود ،
والنار تأكل دبابتي
أتخبط مستوحدا بين موتيهما

ان ملامح الشخصية الثانية « محمود » يقدمها الشاعر من خلال جمل صغيرة بعيدة عن الاستطراد أو الافاضة في الوصف الذي لا يغني الحدث ، وينتهي الشاعر من فعل بطله الشهيد الى تصوير الحاضر ، حاضر عائلته وأولاده

لم يبق منه سوى دفتر
يتدافع أطفاله كل شهر بأبوابكم
بصموا فوقه عدّ أرغفة الخبز
حتى ملامحهم وشمت بتواقيعكم (١)

وحين يعود الحوار ثانية يسأل المتهم عن دبابته لأنها الشاهد الوحيد الذي يستطيع أن يدافع عنه ، فيقال انها ذهبت للترميم والقارىء يدرك ان ذهاب دبابة الجندي الى الترميم يعني تقدم الحدث خطوة أخرى نحو طريق سفك دم البطل ، فلقد ضيع القضاة الشاهد الوحيد الذي يثبت الحق والبطولة ، ذلك انهم غسلوها ومسحوا منها دماءه ودماء رفيقه الذي « فاض على سعة القاع فيها » وأخيرا يرفضها

---

(١) الخيمة الثانية ، ١٩٩

الجندي لأنها غدت شاهدا مزورا لا يعرفه ، ويعلن انه لا يحتاج اليها الآن كما لا يحتاج الى رئته المفقودة في مثل هذا الهواء الملوث

وبتصاعد الحدث الدرامي هذا ، يتطور موقف البطل ، لقد كان في البدء يدافع عن نفسه ، بلهجة هادئة ، ويشرح أفعاله واخلاصه في الحرب غير أنه بدأ الآن يدرك ان لا فائدة من موقف الدفاع ، وان هؤلاء القضاة الجلادين جادون في اثبات التهمة ، كما انهم موغلون في الخيانة ، ولذا فان المتهم سينتقل الى موقع

المحتج الذي يرفع صوته مهددا قضاته كلهم

لو أن صواريخهم لم تقف في مدار الخيانة ،
أو أنهم

- هل سميت مدارا للدولة ؟
- لا
- اياك وانصاف الكلمات اذن
- من منا يتعمد أن يخطىء فهم الآخر ؟
- لا سؤال

وليكن ما تفوه به واضحا
في حدود الدفاع عن النفس
سنصحح بعض السهو الوارد في أقوالك

- أرفض
انهما مساحتان للضياء والظلمة لن ندخل
فيهما معا

لو سئلت غداة خرجت الى الموت

- هل كنت تختار ؟
- لا
كنت أختاركم هدفي أولا
- أنت تقتل نفسك
- اني أسهل في مهمتكم
أيها السادة التتبدل حتى عناوين أطفالهم
وحدود مدارس أطفالهم
دون أن تتبدل يوما ملامحهم [١]

ان هذا الموقف الجديد للبطل ، وكلمات الاحتجاج هذه ، قربت الحدث من نهايته ، وسهلت للقضاة مهمتهم ، لأنهم كانوا ينتظرون من البطل مثل هذه الادانة ، أو الاحتجاج ضدهم ، ضد الدولة ، لكي يقربوه من نهايته التي ستبدو لهم حينئذ مبررة ، وتصدر المحكمة أمرها ، وتقرأ قرار التجريم الذي لم يعتبر الجندي فردا متهما وحسب ، وانما حوله الى قضية ، واعتبره « منشورا سريا » وأمر بمصادرته

والقاء القبض على كل الكلمات
المنقولة عنه وغير المنقولة

هكذا يختتم عبد الرزاق عبد الواحد قصيدته « المصادرة » ، ذات البناء الطويل التي تفيد باقتدار من معطيات الفن الدرامي كوجود الحدث المتطور المتلاحق ، ووضوح ملامح الشخصية ومواقفها عبر الصراع والتضاد ، ولعل « المصادرة » من القصائد المتفردة التي توظف الحوار المسرحي بشكل نموذجي ومكثف حيث يعم أغلب مشاهد القضية ويتحول الى أداة تعبير أساسية تلتحم بالحدث نفسه

---

١) الخيمة الثانية ٢٠١ ـ ٢٠٦

أما قصيدة خالد علي مصطفى « سفر بين الينابيع » [1] فسيكون لها شيء من الخصوصية التي تميزها عن غيرها من القصائد ، انها خصوصية الموضوع والتجربة ، تجربة الفلسطيني الذي وجد نفسه خارج فلسطين ، مثقلا بالمعاناة والتمزق والحيرة ، باحثا عن الموقف الأمثل في خضم الأفكار والممارسات المختلفة

تتكون « سفر بين الينابيع » من خمس سفرات ، كل سفرة هي قصيدة ذات عنوان خاص بها ، أو هي لوحة داخل العمل الكبير ، ومن خلال هذه القصائد مجتمعة تكتمل أفكار الشاعر وخواطره ٠

وليس في القصائد الخمس حدث ذو أبعاد محددة كالذي رأيناه في « انتظريني عند تخوم البحر » أو في « المصادرة » فخالد علي مصطفى لا يعني بهذا ، وشعره في قصيدته هذه كشعر شفيق الكمالي في « تنهدات الأمير العربي » شعر يطمح الى تجسيد حالات ومواقف متضادة ، والقصيدة تستطيل تبعا لتعدد تلك الحالات والمواقف ، وليس لمتطلبات فكرة واحدة محددة

ان موضوع السفرة الأولى من أسفار الشاعر تعبير عن محنة الانسان الذي يحمل وطنه معه ، ثم يلبي أول نداء يدعوه الى النضال والفعل ، حين يلامس كف الدليل التي ستقوده وتأخذ بيده ولكنهم سدوا الطريق الى فلسطين وارتضوا بالصمت بديلا عن الوطن الضائع ، وتحول الزمن الى شيء يابس ومتكسر صار الواقع سجنا ، وبدا الانتصار أسطورة

وحين يحلم الشاعر بأنه لامس النبع ، واهتدى الى الجنة المفقودة ، تعثر قدماه ويسقط [2] أما الدليل الذي كان أملا وتوقا الى الفعل الايجابي الجاد ، فانه يتحول ويفقد صفاته ، لقد صار

يوقع حلفا مع الصحراء
كانت الأرض منفية والسماء

---

(١) صدرت ببغداد عام ١٩٧٢ عن مطبعة الأديب البغدادية

(٢) سفر بين الينابيع ، ٦

ركبتها عيون الدليل على ما تشاء
فضح الرمل سر المكان
فسياح الحديقة والنبع اسطورتان [١]

تقدم السفرة الأولى أول محاور الصراع ، وهو الذي ينشأ بين الشاعر وذاته ، ويهدف الى رسم دائرة الحيرة المريرة ، حيرة من لا يعرف أين هي الحقيقة ؟ وماذا يفعل ؟ وستكتسب القصيدة تكاملها من خلال محاور أخرى للصراع والفعل والتحرك ، فهناك محور يجسد صراع الشاعر مع الآخرين ، ومحور آخر للمواقف المتضادة ، بينه وبين بعض الأنظمة العربية ، كما حدث في السفرة التي عنوانها « أردية البدو الملكية »

واذا كان التكرار غير الضروري من أخطر المزالق التي يتعرض لها كاتب القصيدة الطويلة ـ ومر بنا في قصيدة يوسف الصائغ شيء من هذا ـ فان سفر بين الينابيع ، توغل فيه ، وستبدو أغلب محاور الصراع وكأنها تكرار لبعضها ، تكرار حالات ، وتكرار مواقف ، وصور غالبا ما تتغير عباراتها وتراكيبها ، ولكنها تظل تحمل المعاني والدلالات نفسها ، وربما كان هذا سببا في تضخم حجم القصيدة ، وكان باستطاعة الشاعر لو تمهل وتأنى قليلا لحذف العديد من المتكررات ، ولجاءت القصيدة أكثر احكاما وتكثيفا

وتتميز « سفر بين الينابيع » بل ومعظم شعر خالد علي مصطفى تقريبا بهذا الغموض ، مما حدا بالدكتور علي عباس علوان لأن « يحار حيرة شديدة أمام هذا الغموض الكثيف » [٢] حين كتب عن القصيدة ، وليس غموض الشعر هنا متأتيا من غياب الوضوح الذهني لما يريد الشاعر قوله ، فمعطيات شعر خالد علي مصطفى تؤكد وعيه الشديد ، ومعرفته التامة بموضوعاته ، وقدرته على رصد أفكاره وتجميع تجاربه في نسيج شعري ، وانما هو لسببين متصلين ، الأول ان المفردة لديه مشحونة بالظلال ، وذات دلالات مجازية أو رمزية في الغالب يضيفها الشاعر على

---

(١) نفسه ، ٧

(٢) مقال « البناء الجدلي في قصيدة سفر بين الينابيع » ملحق بالقصيدة ٨٨

كلماته بيتا بعد بيت مما يجعل متابعة المعاني بشكل واضح عملية صعبة ، ولذا فلن تكون تلك الرموز بالنسبة لنا الا « منابع ايحاء » كما يقول تندال [1] بينما هي لدى الشاعر أدوات تعبير أساسية ، ولنتأمل على سبيل المثال قوله

« عشية اندلاع الرمل في المزمار »

فهذه العبارة تبدو غائمة لو أننا أنسقنا مع الدلالات الحقيقة للألفاظ ، ولكنها كايحاء ستكون تصويرا للاختناق والمرارة ، حيث يتكدس التراب في المزمار مانعا المرء عن الغناء ، أو الكلام ، كما ان قوله « فتح البحر سبيلا » لا يكون ذا قيمة ما لم ندرك ان البحر هو « الوطن » فلسطين ، أو الثورة ، كما ان قوله

أيّ الوجوه أوصدت أعنة السواقي
وارتضت الرمل بديلا ؟
أي صوت ورث الأشباح [2]

يضطرنا لأن نفهم السواقي على أنها الطرق المؤدية الى البحر « فلسطين » وان الرمل هو اليباب والجدب ، أو الخيبة والصمت ، وأن الأشباح ما هي الا رموز للموت أو الخرافة ، أو البالي من الأفكار هكذا تكون كل تعبيرات خالد علي مصطفى رمزية ومجازية توحي بالدلالات وتومىء اليها من بعيد ولا تشير بوضوح الى الأفكار

وثاني السببين هو ان الشاعر سيشكل من هذه الكلمات والجمل صورا متلاحقة تمسك الواحدة بالأخرى في نسيج تصويري غريب ، وأظن أن ليس بين الشعراء العراقيين من يضاهي خالدا في ولعه بخلق الصور ، كما أن ليس في قصيدته التي بلغت أربعا وثمانين صفحة الا بضع عبارات تنأى عن التصوير أو الاستخدام المجازي منها « لست ابنا لكم » ، فاذا كانت المفردة عنده مجازية دائما ، أو رمزية

---

(١) Tindal, W.Y. "The Literary Symbol, Columbia. University Press—New York, 1955, P.17.

(٢) سفر بين الينابيع ، ١٧

فكيف ستكون تلك الصور التي هي مجموعة كلمات ؟ ! انها وبلا شك ستأتي لغزية ـ ن صح التعبير ـ وستقدم لنا ايحاءات لا غير ، ولا بأس أن نقرأ شيئا منها

هلم يا رفيقي
كل المفاتيح التي تركتها أثارت في المياه مذبحة
وعندما التقى صهيل النار بالأعشاب
أرسلت الطريق من يحتطب الفيء الذّي
أسفر عنه الباب
فارتعدت فرائص الرياح ، أنشبت
جذورها في جمرة المياه ، أجنحه
كيف استطاع الليل أن يمتص شاطىء الوجوه ؟ أن
يستقبل النهار في عرينه المسقوف بالدمن
حين تبارت جمرة المياه والزمن
في دارنا (١)

أو

رفع البرق سيفا
من تراب أضاء الجماجم ، عين
سقط الليل فيها ، يد
غادر الجمر أطرافها ، قدم
طرد الدرب أشواطه ، وضلوع
هربت ساعة العشق عنها ـ
كلها التمّت الآن ، وجها غريبا لطفل بلا أبوين ،
صهرته البروق باثدائها ، البسته
شارة من وشاح الضحايا وأعطته نارا
فتقدم صوب الينابيع مبتهجا (٢)

---

(١) سفر بين الينابيع ، ١٧ ـ ١٨ ، و « البيت كل المفاتيح الخ » ، متعثر موسيقيا لورود تفعيله الهزج في سياق الرجز

(٢) نفسه ، ٥٠ ـ ٥١

هذان نموذجان لتركيب الصور الذي يميز « سفر بين الينابيع » ويغلفها بغلاف الغموض والصعوبة التي تتعب القارىء ، وتجعله يحار في تلمس المعاني الواضحة ، ولا أظن أن هذا النمط من الصور يستطيع أن يخدم القصيدة ، ويسمو بها ، بل قد يسيء اليها ، ويقتل احساس القارىء بحيرة الشاعر ، وقيمة موضوعه ، ويضيع عليه قدرته على مشاركة الفنان أزمته وصراعه واحتدام مأساته ، كما انه يبدو متكلفا منحوتا ، ومصنوعا بالكد والجهد الشديد ، وربما تتبادر الى أذهاننا ان الصور المستمرة على هذه الشاكلة من الانغلاق ليست الا موقفا متطرفا من الشاعر ازاء ما يسمى بالوضوح والسهولة في الشعر

وقد لا نكون مغالين اذ نحن قلنا ان تلك الصور ـ وبعضها على درجة عالية من الاتقان والجمال ـ ما هي الا ستار منسوج بذكاء لاخفاء بساطة الأفكار التي وراءها ، ولا شك أن القصيدة لو جردت من هذا الرداء التصويري لبدت عادية الرؤى ، وخلوا من الأفكار العظيمة أو العميقة ولصارت امتدادا للعديد من المألوف في موضوعات الشعر العراقي الحديث الذي يستلهم محنة الانسان العربي المعاصر ازاء قضاياه الكبيرة ، كالحرية ، والثورة ، وفلسطين ، ونضيف الى هذا كله اننا ازاء قصيدة طويلة ، ذات حدث وأشخاص ومواقف يطمح القارىء الى تبين دلالاتها فاذا استمرت القصيدة على انغلاقها بسبب هذا الأداء المجازي المستمر ، ضاعت بالتالي القيمة الموضوعية التي يريد الشاعر كشفها أو التي يحرص القارىء على تلمسها

وليس ثمة قصيدة تقرب من « سفر بين الينابيع » في غياب الوضوح غير قصيدة بلند الحيدري الطويلة « حوار عبر الابعاد الثلاثة » [1] ولكن غياب الوضوح هنا لا يبلغ حد التعقيد المستعصي على الفهم ، ولا يتأتى هذا من غرابة الصور أو التواء التركيب اللغوي ولا من الدلالات الرمزية والمجازية الدائمة كما هي عند خالد علي مصطفى ، اذ أن شعر بلند الحيدري عموما لا ينحو هذا المنحى ، وان لم يخل منه أحيانا ، وانما يجيء الغموض في « حوار عبر الأبعاد » عن طريق الرؤى

(١) صدرت ببغداد عام ١٩٧٢ ، مطبعة الأديب البغدادية

ِ لأفكار الفلسفية وتشابكها واستلهام المواقف الرمزية المتضادة التي تحيط بالانسان معاصر ، والمحاصر بالموروث المتخلف من التقاليد والقوانين والأنظمة ، وبهذا فان قصيدة بلند الحيدري لا تنأى عن مجمل الموضوعات التي قدمتها القصيدة العراقية طويلة ، وأعني بها الاهتمام بقضايا الثورة ورؤ ية الانسان العربي ثائرا ، طامحا لتغيير ، انها تنتمي الى تلك الأفكار الثورية دون أن تكون تكرارا لها ، فهي تتبنى « الثورة » كمفهوم مطلق دون أن تخوض في جزئيات الفعل الثوري ، وممارساته لمألوفة ، أو ملامحه ونتائجه كما يطرحها الشعر العراقي في القصائد التي مرت بنا ، ذلك ان مفهوم الثورة في قصيدة بلند الحيدري هذه هو التجاوز الدائم للقديم والبالي من الاعتقادات التي تحكم المجتمع ، والتطلع الحقيقي الى حياة انسانية مشرقة جديدة ولعل ادراك هذه الصفة هو ما يميز قصيدة بلند الحيدري عن جملة القصائد الطويلة التي كان موضوع الثورة العربية ميدانها

وفكرة « حوار عبر الابعاد » الأولى هي « قتل الأب » ولقد صدر الشاعر قصيدته بعبارة « دستييفسكي » الشهيرة التي وردت في روايته « الجريمة والعقاب » « حذار فان قتل الأب أكبر جريمة في التاريخ » ، ومن يتفحص القصيدة جيدا سيجد أن الفكرة بهذا المعنى الضيق تبدو غائمه ، ان لم تكن غير موجودة أصلا ، وستحل محلها فكرة أخرى تستند اليها ، وهي أن قتل الأب انما يعني محاولة الانتصار عليه وتخطيه ، وتجاوزه ، باعتبار ان الصراع الدائب بين الآباء والأبناء يحمل دائما خصائص التطلع نحو الجديد والايجابي ، بديلا عن القديم الذي غالبا ما يراه الأبناء سلبيا ومتخلفا

يؤدي بلند الحيدري فكرة الصراع بين البطل والآخرين ، من خلال مجموعة من الأصوات المتضادة ، وتبدأ بصوت الشخص الأول

أنا هنا أموت من سنين
أزحف من سنين
خيطا من الدماء بين الجرح والسكين (١)

(١) حوار عبر الأبعاد ، ٩

وكلمات بطل القصيدة توحي بأنه في سجن أو محكمة ، أما الصوت الآخر ، صوت اللامبالاة ، فيرد كاجابة على لسان مجموعة أخرى

ـ نم أيها المجنون

نريد أن ننام ، [1]

ومن يتابع كلمات هذين الصوتين ، سيدرك أن المحاكمة لما تأت بعد وان القاعة ما هي الا الحياة كلها ، التي أصبحت سجنا ، وان هؤلاء الذين يتهمون البطل بالجنون ، هم صورة أخرى له ، انهم سجناء مثله ، غير أنهم لا يمتلكون قدرته على الفعل ، وربما يتحولون الى شهود ضده ـ

ويجيء الصوت الثالث ، الذي هو صوت الشاعر الرافض ، والمعلق على المأساة ، من خلال وصف قاعة المحكمة ، الزائفة ، والمتخلفة

القاعة ذات القاعة

بكراسيها ، وبصوت مناديها

بعيون كلاب الصيد المغروزة في لحم أضاحيها

صه لا تحك

واللوحة ما زالت منذ العهد التركي

« العدل أساس الملك »

- صه ، لا تحك
- ماذا ؟
- العدل أساس الملك
- كذب ، كذب ، كذب
- الملك أساس العدل

ان تملك سكينا ، تملك حقك في قتلي [2]

---

(١) حوار عبر الأبعاد ، ١٠

(٢) نفسه ، ٢٥

والواقع أن صوت الشاعر ، سيتوزع بين ثنايا الأحداث ، دون أن يخصص له المؤلف مقاطع مميزة وخاصة ، وما دام هذا الصوت دفاعا وانتصارا للبطل ، فانه كثيرا ما يختلط بصوته ويتحد معه

في مشهد المحاكمة يقترب الحدث من نهايته المبيتة ، ويسأل قضاة المحكمة الحاضرين « ماذا قلتم » فيجيبون بطريقة تذكرنا بشهود مسرح صلاح عبد الصبور الذين أطلق عليهم صفة « « ظرفاء العصر وأوباشه » [1] قائلين « فليعدم يعدم باسم الرب وباسم الشعب وباسم القانون » [2]

ولعل أهم عناصر الصراع في قصيدة بلند الدرامية هذه ، تتضح ـ اضافة الى ما تقدمه الأصوات الثلاثة ـ من خلال كورسين متضادي الموقف باستمرار ، الأول هو كورس النساء الذي يرمز الى الحياة المتجددة والفكر المعاصر الذي يقف الى جانب البطل ، أو هو صوت الأم الملتصق بولدها ، يحتضنه أبدا ويدفع عنه

يا رب
لقد أسقطه حقدهم في الغربة
هجرته مسافاتهم ، سحبوا أرضهم
من بين خطاه
فكان انت ، وكنت القاتل
والمقتول به [3]

والثاني هو كورس الرجال الذي يحاصر البطل بما فيه من تقاليد بائدة ، وهو صوت من يتشهى مصرعه ، ويطالب بذبحه ، واراقة دمه

ربنا ، ربنا باركهم في القتل [4]
يا رب قتل الأب أكبر من كل خطاياهم [5]
ماذا يبقى من اسمك ان ثار الأبناء على الآباء
ان كنت ستعفو فلماذا أوجدت الذنب [6]

---

(١) تنظر مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ ص٩٢ ، ومأساة الحلاج ، دار الآداب ، بيروت ، ١٨٠ وما بعدها

(٢) (٦) حوار عبر الأبعاد ، ٣٥ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٦٣ ، ٦٦

وأخيرا تنتصر القيم السائدة ، فأوباش العصر ، وكورس الرجال ، ولجان المحكمة تقرر أن يعدم الابن ، ويفهمونه طريق قتله

تحرق في مفارق الطرق
ولن تكون شارة لقرية
أو مرتجى مدينة
ولن تكون ملتقى دروبنا (١)

ويتم الصلب ، وتحدث في النهاية المفاجأة ، اذ يعلن الكورس المشترك من الرجال والنساء بأنهم شاهدوا شيئا لم يفهموه ، فلقد أبصروا وجه امرأة محفورا في جبل قرب المفرق الذي صلب فيه الابن واحرق ، ورأوا في عيني تلك المرأة نبعى ماء ، ورأوا الجسد العاري ، رغم الصقر الجائع والريح والليل الداجي « رغم المسمار ورغم النار ، يتحول أرضا خضراء » كما انهم سمعوا صوت المرأة « الأم أو الحياة » يقول « ابني لم يشنق ، ابني ما مات » ، وهكذا تنتهي قصيدة بلند الحيدري بانتصار الانسان الجديد وبعثه لخلق حياة تطمح الى الكمال والى دفن التقاليد المتخلفة ، وشهود الزيف والقوانين القاسية التي تحاصر الفرد المتطلع الى النقاء ، وتفرح بمرآه مراق الدم مذبوحا

ان القصيدة « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » لهي من النماذج الرفيعة في الشعر العراقي والعربي الحديث ، وتبدو متفردة عن القصائد الغنائية التي تتعمق وتتغلغل فيها معطيات الفن الدرامي بأجلى صوره ، فابتعاد الشاعر عن صوته الخاص الصارخ الى خلق الموضوع والحدث المتطور الذي يكتمل من خلال الصراع والتضاد والحركة الدائمة التي تضج بها القصيدة ، هذا الابتعاد عن الغنائية لهو احدى الالتفاتات الفنية القديرة التي يتميز بها عمل بلند الحيدري هذا ، واذا كنا لم نقل ان « حوار عبر الأبعاد » تكوين مسرحي ، فانها لتقترب جدا من هذا ، ذلك ان صناعة الحوار الرصين الملتحم بالحدث الذي ينمو بدقة لتصوير ملامح الأزمة والأشخاص

(١) نفسه ، ١١٤

وخلق الجوقتين الأساسيتين اللتين تحملتا عبء النهوض بمهمات الصراع الفكري هو من الأمور المميزة للبناء المسرحي ومن الضروريات التي ينبغي أن تتوافر لأي عمل شعري يراد له الاقتراب من الفن الدرامي الأصيل

(٣)

ويخطو الشاعر خطوات جديدة لاثراء قصيدته الغنائية بمعطيات فن المسرح ، ويهتدي الى ما أطلق عليه الشعراء والنقاد معا « قصيدة القناع » التي هي « وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير »[١] ، كما يقول عبد الوهاب البياتي

وتنتمي قصيدة القناع الى الآداء الدرامي ، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر ، لأنه سيلجأ الى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها ، أو يخلقها خلقا جديدا ، وسيحملها اراءه ومواقفه ، تماما كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه ، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله ، أو يوحي به

واذا كانت قصيدة القناع افادة من بعض فن الدراما فان الشخصية في هذا النمط من القصائد ، ليست شخصية مسرحية متكاملة ، ولم يرد لها أن تكون كذلك ، ولعل الفارق المهم بين هذين النمطين من الشخصيات الفنية ، هو أن الشخصية المسرحية مستقلة عن المؤلف ، أي أن لها مواقفها المتفردة ، التي لا تطابق مواقف كاتبها بالضرورة ، لأن تصرف الشخصية المسرحية وأقوالها انما تنبع من ظروفها الخاصة داخل الحدث المسرحي ، وربما يقال ان المؤلف المسرحي يطل علينا أحيانا من خلال بعض الشخصيات التي تبدو قريبة منه ، حاملة شيئا من أفكاره ، الا أن الغالب في أشخاص المسرح هو انهم ذوو وجود متكامل ومستقل عن المؤلف ، أما الشخصية التي تخلق في قصيدة القناع فانها غير مستقلة عن الشاعر المعاصر لأنها ـ بتعبير لآخر ـ اتحاد الشاعر برمزه اتحادا تاما ، ولذا ينبغي أن تتوفر في القناع تلك المواقف والخصائص التي تشبه الى حد بعيد مواقف الكاتب المعاصر ، وأفكاره ،

---

(١) مجلة الجامعة ، العدد الرابع لسنة ١٩٧٧ ، ص ٢١ ، وينظر أيضا ، تجربتي الشعرية لعبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ٣٩ وما بعدها

وأزماته ، وعندها سيكون شخصا القصيدة الشاعر وقناعه شيئا واحدا انهما بمثابة « لن أكون حتى تكون أنت أنا » (١)

ولقد أتاحت فكرة القناع للشاعر المعاصر أن يغوص في التاريخ ، ويستلهم الأحداث الايجابية فيه ، وينتقي من خلال مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي ، ما يلائم مواقفه المعاصرة ، مما يكسب قصيدته أبعادا شمولية ، ورحابة انسانية عامة ، ويرى البياتي ان اعتماد أبطال التاريخ كأقنعة شعرية هو « العملية الحقيقية المقصودة باحياء التراث » (٢) بمعنى الجانب المضيء والانساني فيه ، والقادر على منح حياتنا نسغا جديدا وتطويرا مستمرا ، فالعودة الى الماضي بهذا المعنى ليست ردة أو انكفاءة في مسيرة الحياة ، بل هي كما يقول بورا تعبير آخر عن الاهتمام بها ، وطريق أخرى لرؤ ية القضايا الدائمة بكل أبعادها وأهميتها (٣)

ويلاحظ قارىء أهم قصائد الأقنعة كما هي عند أدونيس والبياتي وعبد الصبور أنها تتجه دائما الى شخص فاعل في التاريخ ، أو شخص متفرد ذي قيمة ايجابية ، ولسنا ندري لم تقتصر مثل هذه القصائد على أفراد تأريخيين ، وتنسحب عن الأفراد المعاصرين والمؤثرين أيضا ، ولا شك أن في حياتنا المعاصرة نماذج انسانية استطاعت أن تكتسب بفعلها الانساني الخلود ، وشيئا من هيبة التاريخ وقدسيته ، وهم بالتالي يصلحون لأن يكونوا أبطالا لقصائد شعرية ، أو أقنعة للشاعر ، فلماذا يعزف الشاعر المعاصر عنهم ألأن التاريخ يقدم للشاعر مادة متكاملة مرت عليها العصور وتكاملت واتفقت عليها وجهات النظر ، واذا صح هذا أيمكن أن نعتبر توجه الشاعر الى التاريخ وانتقاء شخص منه تعبيرا عن القصور وعدم استطاعة الشاعر لأن يخلق موضوعه ويبتكره من خلال شخصية معاصرة ألأن التاريخ يقدم له المادة الأولية ، أي الحدث والشخصية والموقف أم ماذا ؟

---

(١) مجلة الجامعة ، العدد الرابع لسنة ١٩٧٧ ص ٢١

(٢) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، ١٥٠

(٣) ينظر التجربة الخلاقة ، س ، م ، بورا ، ترجمة سلافة حجاوي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٦٨

واذا كان البياتي أحد الشعراء الذين كرسوا هذا النمط من القصائد فانه يخبرنا قائلا « انني لم أكتشف القناع أو اخترعه ، ذلك أن كثيرا من الشعراء في الشعر العربي الحديث استخدموا القناع »[1] وهو وان تحدث عن قصيدة « الصقر »[2] لأدونيس ، معتبرا قناع عبد الرحمن الداخل غير مبرر والقصيدة تجربة ذاتية وليست موضوعية ، فانه لم يشر اطلاقا الى قصائد صلاح عبد الصبور التي استخدم فيها الأقنعة كقصيدتيه « مذكرات الصوفي بشر الحافي » و« مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »[3] وهما من القصائد العربية المهمة ، والمبكرة في هذا المجال

ولعل قصيدتي بدر شاكر السياب« تموز جيكور » و« المسيح بعد الصلب »[4] هما البدايات الناضجة الأولى ، والمميزة أيضا ، لفكرة القصيدة القناع ، ففيهما يتوحد الشاعر مع رمزه ، وسيقول كل شيء من خلاله ويكتشف فيه القدرة التامة على المشاركة وتحمل المواقف المعاصرة ، جاعلا من أسطورة موت تموز الاله البابلي وبعثه قضية معاصرة يموت من خلالها الشاعر وقريته جيكور ثم يبعثان ، وينبغي أن لا تفهم تجربة السياب في « تموز جيكور » على أنها تجربة ذاتية بحتة وضيقة ، تعنيه وحده وتفصح عن مشكلته ، وانما هي تجربة ذات أبعاد موضوعية ، فالشاعر هنا ليس السياب ذاته ، وانما هو المواطن المضطهد الكامن في شخص الفنان ، كما أن جيكور ليست القرية الجنوبية التي تستلقي تحت ظلال سعف نخيل البصرة وحسب ، بل هي البصرة ، والعراق كله ، والواقع العربي الذي يعاني من الاختناق

وفي قصيدته « المسيح بعد الصلب » يتنبه الشاعر الى معاني التضحية والفداء

---

(١) دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، ١٤٦

(٢) القصيدة في مجموعة ادونيس « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ٢٥

(٣) القصيدتان في « ديوان صلاح عبد الصبور » ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ وينظر أيضا « حياتي في الشعر » لعبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٠١ وما بعدها

(٤) القصيدتان في مجموعة السياب « أنشودة المطر » ٩٩ و ١٤٥

التي يشارك فيها السيد المسيح ، ويتعمقه رمزا ، ويتحد به ويطرح محنته من خلال شخصه وصوته

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسفّ النخيل
والخطى وهي تنأى ، اذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الاصيل
لم تمتنى
مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم ،
كم حياة سأحيا ففي كل حفره
صرت مستقبلا صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ، في كل قلب دمى
قطرة منه أو بعض قطرة
هكذا عدت فاصفر لما رآني يهوذا
فقد كنت سره

وبصدور مجموعة البياتي « سفر الفقر والثورة » تبدأ مسيرة الشاعر مع الأقنعة وتنمو وتتطور عبر مجاميعه الشعرية الأخرى لتصير منهجا شعريا مميزا ، كما أن فكرة القناع لم تعد عنده عملية احياء للتراث فقط وانما غدت حلولا في التاريخ وجزءا من سفره الدائم في مدن العالم الجديد والقديم ، بحثا عن الحرية والحب والخلاص والمدينة الفاضلة ، هنا يغدو الماضي كما يقول ستيفن سبندر « بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها » ، ويحمل الينا وجوه الخيام والحلاج والمعرى ، والمسيح وسقراط ، وعائشة وعشتار ،لارا واوفيليا ،الفرات والنيل ، بابل ونينوى واور ونيسابور

ان قصيدة « موت المتنبي » [1] يمكن أن تعد البداية في توجه الشاعر الى أشخاص التاريخ ، وجعلهم أبطالا لقصائده ، ومع أن القصيدة تفيد بشكل أو بآخر من انجازات الفن الدرامي ، كبلورة المواقف المتصارعة والمتضادة ، وتشابك

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٦٩٨

الأصوات الشعرية ، وتعددها ، والاهتمام بنمو الحدث وتطوره ، الا أنها تظل بعيدة عن فكرة القصيدة القناع ، وذلك لغياب صوت المتنبي غيابا يوشك أن يكون تاما ، وعلو نبرة صوت الشاعر المعاصر التي جاءت في أغلب المقاطع تعبيرا عن أفكار البياتي التي تكررت في العديد من قصائده ، أي أنها ليست الأفكار والمواقف التي يمكن أن تكون نتاجا للبطل ضمن ظروفه التاريخية ، ومواقفه في الماضي

ويبدو قول الشاعر عن قصيدته هذه « صورت فيها قصة حياته ـ المتنبي ـ الفاجعة ، بطريقة درامية وتأثرية »[١] ، غريبا ، فالقصيدة تخلو من ملامح قصصية ، أو « قصة حياة » واذا كان الشاعر قد لامس حدود القصة حين أشار الى بعض الأحداث التاريخية

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواة

كافور كان سيد الخليقة [٢]

فانه لم يقدم لنا قصة حياة فاجعة وانما مجموعة من اللوحات المتداخلة ، التي تشكل في النهاية صورة انطباعية عامة للحدث ، محنة الشاعر كفكرة مطلقة وليس المتنبي ذاته ـ الثائر ، وحصاره في المدن الملعونة التي تعج بالجلادين والعبيد و « ماسحو أحذية الخليفة السكران »[٣]

وجدير بنا في هذا الموضع من البحث أن نتلمس الفارق بين ما هو قصيدة قناع وبين أية قصيدة أخرى تلجأ الى توظيف الشخصية التاريخية ، أو تتحدث عن سيرة بطل تاريخي ، أو شخصية من الماضي فاعلة ومهمة ومؤثرة

أما توظيف الشخصية التاريخية في القصيدة ، فقد يجيء رمزا مثيرا للدلالات في الأفكار والمواقف ، تنسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر ، وهذا الرمز قد لا يكون عاما ومنتشرا في القصيدة كلها ، أو متحولا الى نسيج شعري متكامل يغطي العمل الأدبي كله ، فهو اشارة عابرة تهدف الى اضاءة موقف أو جزء ما من القصيدة ، وليس القصيدة كلها

---

١) تجربتي الشعرية ٤١

٢) ديوان البياتي ١/ ٧٠١

٣) نفسه ١/ ٦٩٩

ويجمع هذه الشخصية التاريخية الموظفة ، ببطل السيرة ، حين تكون القصيدة سيرة لبطل تاريخي ، جامع مهم ، هو انهما وجود خارج ذات الشاعر أي أنهما منفصلتان عنه ، ومستقلتان ، أما الشخصية في قصيدة القناع فهي رمز الشاعر المتحد به ، البطل هو الشاعر والشاعر هو البطل ، وليس ثمة انفصال ، ولا وجود لأي منهما بمعزل عن الآخر ، ولقد مر بنا قول البياتي من أن الشاعر وقناعه بمثابة « لن أكون حتى تكون أنت أنا »

ويقودنا الوجود المنفصل والمستقل للشخصية الموظفة ، ولبطل السيرة ، عن ذات الشاعر ، الى تلمس فارق مهم آخر أيضا يكمن في طريقة الآداء اللغوي في القصيدتين ، ففي قصائد السيرة يكون الشاعر هو المتحدث عن بطله ، يصفه ويشير اليه ويشرح أفعاله ، أما في قصيدة القناع فان صوت الشاعر يذوب في صوت الشخصية - البطل - كما يتحول صوت القناع - هو الآخر - الى صوت الشاعر المعاصر ، فهما مثلما اتحدا موقفا يتحدان لغة ، ولعله من عيوب بعض قصائد القناع أن يعلو صوت الشاعر على صوت بطله ، قناعه ، لأن القناع في مثل هذه الحالة يصير ثانويا وتابعا ، وشيئا واقعا في الظل من الحدث ، وليس هو الحدث نفسه ، ونضيف الى كل ما تقدم هو أن ما يميز قصيدة القناع عن مثل تلك القصائد ، انها تخلو من عناصر الحكاية ، أو تقديم الحدث أو الرمز بشكل قصصي

وأول قصيدة قناع ناضجة هي « عذاب الحلاج » التي اختار فيها البياتي صوت « الحسين بن منصور » الشاعر والصوفي المصلوب الذي اتهم مرة بالزندقة ، ومرة أخرى بأنه « نزاع الى الثورة »[1] ، ليعبر من خلال أزمة الحلاج في الماضي عن أزمته ومواقفه هو في الزمن الحاضر

ولا شك أن بين البياتي وقناعه أكثر من صلة ، فقد كان الحلاج شاعرا ومفكرا ، وهكذا هو البياتي ، وتغرب الحلاج في بيئته كثيرا ، وحورب وطورد ، ولم يسلم البياتي من شيء كهذا ، والحلاج ثوري النزعة ، وكان يبث كلماته بين الناس

---

(١) شخصيات قلقة في الاسلام ، مقالة ماسينيون ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة القاهرة ١٩٤٦ ، ص ٦٧

عن الحق والعدل والسلطان الجائر ، وهذه صفة أخرى يلتقي فيها الشاعر المعاصر بالشاعر القديم ، واذا كان الحلاج ضحية عصر « قاس ملتاث وضنين » كما يقول صلاح عبد الصبور في مسرحيته « مأساة الحلاج »[1] فلا شك أن البياتي عاش محنا ورأى أياما صعبة ، ولهذه الأسباب كلها تكون عملية الالتقاء الفني والتوحد الفكري ممكنة ، بل طبيعية

في القصيدة صوتان غير منفصلين ، مع أن أحدهما أساسي والآخر ثانوي ، فالأساسي هو صوت الحلاج ، أما الثانوي فيبدو لنا مدخلا للشخصية الأولى لا غير ، فهو حيلة فنية ابتكرها البياتي ليدلف من خلالها الى بطله ، ولكي لا تكون لهجة البياتي واضحة ، فقد اختار لهذا الصوت صفة « المريد » والواقع ان المريد هنا ليس الا الشاعر المعاصر نفسه

طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثار
من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلي
وأين انتهى
موعدنا الحشر
من أين لي ونارهم في أبد الصحراء
تراقصت وانطفأت
وها أنا أراك في ضراعة البكاء (٢)

وحين نطمئن الى أن صوت المريد ، الذي يبوح بأحزانه وحيرته هو حالة الشاعر المعاصر وصوته أيضا ، فان البياتي لجأ في هذا المقطع الى لغة عمادها الوصف والخطاب لشخصية البطل ، وهاتان الصفتان من الأداء اللغوي تضعان الشاعر المعاصر في موقف المشارك لبطله وليس المتحد به ، أي أن البياتي وقع في مأزق انفصال الشخصية « القناع » واستقلالها عن ذاته

---

(١) مأساة الحلاج ، ٥٣

(٢) ديوان البياتي ٢/١٤٦

أما المقطع الثاني فهو البداية الحقيقية للقصيدة ، انه صوت البطل وبوحه عن مشكلته ، هنا يضعنا البياتي أمام بداية الأزمة ، ومفتتح رحلة العذاب ،

ما أوحش الليل اذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبزَ الجياع الكادحين ،
زمرُ الذئاب
وخربت حديقةَ الصباح
السحب السوداء والأمطار والرياح (١)

هذه الكلمات تشير الى قدرة البياتي على التقاط الضوء المشع من الماضي ، أو الخيوط الأساسية التي ستلف القناع وصانعه برداء واحد ، وكانت وسيلة الشاعر الى هذا تلك العبارة المكثفة والمليئة بالدلالة والمعنى « وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب » لقد اختار البياتي من صفات الحلاج ، اذن ، الصفة الأكثر قدرة على الحياة والخلود ، تلك هي الثورة ورفض الواقع غير السوي ، أي أنه نقّي شخصية بطله من كل ما نسج عنها من خرافات وأساطير شعبية وأفعال ، واكتفى بالفكرة التي تضيء موقف الشاعر المعاصر ، انها فكرة ماسينيون عن الحلاج ، كان « نزاعا الى الثورة » (٢) والواقع ان مقطع البياتي المتقدم لا يقدم لنا من الموقف الثوري الا النزوع اليه ، أي أنه بداية الفعل وليس الفعل ذاته

غير أن هذا النزوع الى الثورة الذي ترافقه حيرة الشاعر وقناعه سيقود الى احتدام الصراع الداخلي عند البياتي وبطله من أجل الوصول الى المرحلة الحاسمة وهي « ماذا أفعـــل » ازاء هذا الواقع المخرب « وخربت حديقة الصباح السحب السوداء والأمطار والرياح » ثم أين سأكـون ؟

ويعلن الحلاج
الفقراء منحوني هذه الأسمال
وعلموني هذه الأقوال

---

(١) ديوان البياتي ٢/ ١٤٦

(٢) شخصيات قلقة في الاسلام ، ٦٧

والعبارة هي بدء الاختيار ، والانتماء الى الناس الفقراء ، وهي بدء القدرة على الفعل أيضا ، أو القول من أجل التغيير ، لقد اختار الحلاج الكلمة ، ورضي بها البياتي كذلك ، أداة فاعلة مغيرة ، ويهرع البطل الى « الحق » وهنا يمزج البياتي « بين الرؤ ية الواقعية ، والوجدان الصوفي »[1]

يا مسكري بحبه ، محيري بقربه
فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار [2]

ولا شك أن هذه الأبيات هي استغاثة البياتي وصرخته الدامية ، وبحثه عن خلاص من سنى النفي والحصار ، بقدر ما هي صرخة الحلاج في الماضي

وينمو الحدث في القصيدة بشكل يقرب من نمو حياة الحلاج ، وحياة البياتي يضا ، ونصل الى « المحاكمة » التي هي الجزء الرابع من « عذاب الحلاج » وفي هذا جزء يتحدد موقف البطل ، وتنحل تلك الثنائية والحيرة الداخلية والصراع بين لذات والآخرين ، ويختفي ذلك التساؤ ل ، ماذا أفعل ، وهنا يقول البطل معلنا

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له جبان

ويصلب ويتحول الى بطل أسطوري ، وقديس ، حمل عبء المعاناة والعذاب في عصر قاس اندفع فيه الأوباش والقضاة والسياف لاحراقه ، وينهي الشاعر قصيدته بالمقطع « رماد في الريح » اذ ينثر رماد أوصال البطل بعد أن احترقت فيصير رمزا للثورة المحبطة ، وتكمن فيه امكانات البعث والعودة عن طريق الحلول في لأشياء ، هذه الفكرة التي سترافق معظم أعمال البياتي القادمة

أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد
ستكبر الغابة يا معانقي

---

(1) المنفى والملكوت في شعر البياتي ، شوقي خميس ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٣٩
(2) ديوان البياتي ٢/ ١٤٨

وعاشقي
ستكبر الأشجار (١)

في قصيدة ثانية يتخذ البياتي من أبي العلاء المعري قناعا ، وبطلا لقصيدته ، « محنة أبي العلاء » ولنا هنا أن نلاحظ أن أغلب أقنعة البياتي من الشعراء بخلاف أدونيس في قناعه ، عبد الرحمن الداخل ، وصلاح عبد الصبور « بشر الحافي الصوفي » و « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »

ولم يفلح البياتي تماما هذه المرة في صنع قناعه كما أفلح من قبل وظل صوته يعلو على صوت بطله ، الى الحد الذي صار فيه أبو العلاء ثانويا ، والبياتي وصوت آخر هو « غاليليو » شخصين أساسيين ، وبدا أبو العلاء مجبرا على أن ينطق بما لم يكن مهيئا له ، أو قادراعليه في حدوده التاريخية وتكوينه المعروف ، هذا اذا اعتبرنا القصيدة عن « محنة أبي العلاء » وما هي كذلك

وأغلب الظن أن هذا النقص الذي منع القناع من أن يكون تلبُّسا ، أو اتحادا تاما بالشاعر الحديث هو غياب أوجه اللقاء المهمة التي ينبغي أن توجد بين الشاعر وقناعه ، فاذا كان الحلاج قريبا جدا من البياتي ، أو أنه استطاع أن يخلق فينا القناعة بهذا التقارب ، بحيث بدا البياتي حلاجا معاصرا ، فانه لم يستطع اقناعنا بالتوحد التام مع أبي العلاء ، لأنه التقاه من خلال حالات معدودة محددة ، وأهمها غربته في بغداد ، وتوقه الى معرة النعمان التي وجدها خرابا حين عاد اليها ، وواضح أن نقطة المشاركة هذه بين الشاعر وأبي العلاء لا يمكن أن تخلق قناعا متكاملا يختص بالمعري وحده ، كما انها لم تتعمق فتكتسب أبعادا موضوعية أخرى تؤدي لأن تكون الحالتان ـ الماضي والحاضر ـ حالة واحدة

ولسنا ندري كيف غاب عن ذهن البياتي المتقد أن تكون قصيدته هذه عن محنة غاليليو بديلا عن محنة أبي العلاء ، لأن اللقاء بينه وبين غاليليو أكثر احكاما مما هو بينه وبين الشاعر القديم ، وغاليليو قناع درامي من الطراز الأسمى بين رجال العصر الحديث الذين اكتسبوا شيئا من جلال الماضي ، وهيبة التاريخ ، وكمال الفعل

---

(١) ديوان البياتي ٢/ ١٥٦

لانساني الأكثر نبلا ، ان اللحظة التي وقف فيها غاليليو أمام قضاة عصر النهضة ، وأجبر فيها على أن يقول « ان الأرض لا تدور » حفاظا على دمه من الهدر ، لهي لحظة درامية هائلة ، وصراع نفسي دام ومرير قاده لأن يعلن في اللحظة ذاتها ، وبعد خروجه من باب المحكمة مباشرة ، كلمة الانسان الحديث والثائر الحقيقي

« ولكن الأرض تدور »

لقد صدر البياتي قصيدته بكلمة غاليليو الشهيرة ، وجاء المقطع العاشر منها بعنوان « ولكن الأرض تدور » تكريسا وتأكيدا لها ، لأن فكرة الأرض تدور فكرة ثورية وتقدمية والنطق بها يكون ملائما للبياتي أكثر من ملاءمته لأبي العلاء ، والقصيدة بعد هذا مبنية على هذه الفكرة دون غيرها وحين نقرأ القصيدة سيتبين لنا ن صوت غاليليو أكثر وضوحا من صوت أبي العلاء الذي جاء باهتا وواهيا ، أو أنها يتقاسمها صوتان أساسيان هما صوت البياتي وغاليليو ، وصوت ثالث خافت

تبدأ القصيدة بالمقطع « فارس النحاس » الذي هو تصوير لخواء المدينة ووحشتها ، وضياع أهلها

لمن تغني هذه الجنادب ؟
لمن تضيء هذه الكواكب ؟
لمن تدق هذه الأجراس ؟
وأين يمضي الناس ؟
هذا بلا أمس ، وهذا غده قيثاره خرساء
داعبها فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء
وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، بلا قناع
وذا بلا شراع (١)

وهذه الأبيات هي مجموعة من تأملات الشاعر الفكرية العامة ، يؤكد من خلالها خراب المدينة ، وحيرة ساكنيها ، ويبدو صعبا جدا أن ترتبط بأبي العلاء دون غيره ، لأنها أفكار البياتي التي رأينا لها مثيلا فيما مضى من شعره غير أن هذا المقطع

(١) ديوان البياتي ٢/ ١٦٢

ينتهي باشارة الى أبي العلاء

ثلاثة منها أطل في غد عليك

مقبلا يديك

لزوم بيتي ، وعماي ، واشتعال الروح في الجسد [1]

وليس خطأ أن نقول ـ ما دمنا افترضنا الوجود غير المباشر لغاليليو ـ ان هذه الكلمات « اشتعال الروح في الجسد » وقبلها « ثقل غياب الكلمات » و « عذاب الصمت والبكاء » تحمل الاشارة الى موقف غاليليو أمام قضاته بقدر ما تشير الى تشخيص جزء عابر من سيرة أبي العلاء

أما المقطع الثاني « العباءة والخنجر » الذي يبدأ بقوله

شربت من خمر الأمير ، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

والمقطع الثالث « المغني والأمير »

كان على الحصيرة ممددا مناجيا أميره

يا قمر الزمان

والمقطع الرابع « سقط الزند »

مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك ، شويعر ؛ دعي ،

داعر ، نمام

كانوا اذا ما أنشدوا أشعارهم ينام [2]

هذه المقاطع كلها تبدو واهية العلاقة ببطل القصيدة ، المعرى ، موقفا وسيرة ، لأنها مواقف البياتي نفسه ، ومضمونه الشعري الدائم ، وثورته التي لا تهدأ أمام السلاطين والجلادين والشعراء المنافقين والدجالين الذين يكيلون المدح المرائي للسلطان « المتخم » الغبي ، ولعل المقطع الثاني سيكون أشد التصاقا بغاليليو

---

(١) نفسه ٢/ ١٦٤

(٢) ديوان البياتي ٢/ ١٦٨

من غيره ، حين اضطر لاعلان أن الأرض لا تدور فكان كمن يحابى ويجامل القضاة والسلاطين على حساب الحقيقة ، ويعيش مرارة المجاملة

شربت من خمر الأمير
أكلت من طعامه المسموم
أصبحت في بلاطه حجر
صفرا يدور آلة تدار
يدي التي تحجرت ، وأصبحت من دون أدري الى الأمير
خنجره وصوته ـ صوتي أنا الكسير (١)

غير أن غاليليو لم يستكن ، ويرتض القناعة البائسة التي تفرح السلطان وتجعله هادئا رضيا ، بل انتفض وثار وقال كلمته واستعاد صوته

يدي التي استرجعتها
أمدها ، لتفتح الحياة في الجماد
لتزرع الاوراد
أمدها
لأخوتي البشر (٢)

وحين يقول البياتي في المقطع الرابع

كان زمانا داعرا يا سيدي ، كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه ، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
شاهد عصر ساده الظلام

فاننا ندرك قسوة العصر الذي حاول اجبار غاليليو « العراف الأمثل » على التزييف ، وسنتلقى أولئك اللئام الذي وضعوه في خضم تلك المحنة ، أكثر مما نلتقي ابا العلاء ، أو القرن الرابع للهجرة أو علاقة الشاعر القديم بالدولة والسلطان والشعب

---

(١) ديوان البياتي ، ٢/ ١٦٥
(٢) نفسه

المقطعان « حسرة في بغداد » و « قمر المعرة » هما الأقرب الى أبي العلاء الذي جاء الى بغداد فرأى ماء دجلة معتكرا ، وهما شوق البياتي الى وطنه وظلال نخيله ، وشوق أبي العلاء الى معرة النعمان التي لم تكن بأفضل حالا من بغداد ، أما المقطع الثامن « « لتكن الحياة عادلة » والتاسع « الضفادع » فهما تأكيد آخر على صوت البياتي وأفكاره وغياب لصوت القناع

ويأتي الجزء الأخير من القصيدة تكريسا واضحا لصوت غاليليو واشارة صريحة الي موقفه أمام قضاته

اذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور
ولا يغطي نصفها الديجور [١]

وتنتهي القصيدة ، بانتصار الفكر الانساني الجديد

فعصركم مضى الى الأبد
والأرض رغم حقدكم تدور

واذا كان البياتي قد اختار « محنة أبي العلاء » عنوانا لقصيدته فمما لا شك فيه انه كان يزاوج في بنائها بين شخصيتين ، اضافة الى شخصيته هو ، الأولى أراد لها أن تكون واضحة ، وأساسية ، ولم يفلح في هذا ، والثانية غائبة ولكنها دائمة الوجود ، تطل علينا من خلال العمل الشعري كله ، وبدون الانتباه الى عملية المزاوجة هذه ستبدو القصيدة مفككة ، وان الالتفات الى هذه الناحية سيهدي الكثيرين من النقاد الى تبين ملامح جديدة في القصيدة ، وسيغنيهم عن التساؤ ل المستمر عما اذا كان قناع أبي العلاء قادرا على تحمل مواقف البياتي المعاصرة [٢] ، كما انه سيقودهم الى ادراك جديد لبناء القصيدة وهندستها التي هي « ليست عرض لوحات لا يؤ دي كل

---

(١) ديوان البياتي ، ٢/ ١٧٩

(٢) ينظر البياتي ومحنة أبي العلاء ، مدني صالح ، مجلة الكلية ، العدد الرابع لسنة ١٩٦٩ ص ٧ ـ ٢٠ والدكتور احسان عباس في « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » الكويت ، ١٩٧٨ ، ص ١٥٩ ، وملك عبد العزيز في مقالها « سفر الفقر والثورة » المنشور في كتاب « مأساة الانسان العربي في شعر البياتي » ، الدار المصرية للطباعة ، القاهرة ١٩٦٦ ٢٦٣

منها الى الآخر ولا يرتبط به ارتباطا ضروريا »[1] أو أن الحدث فيها « يولد من نوع التتابع الكيفي » كما يقول صبري حافظ[2]

بعد « سفر الفقر والثورة » الذي قرأنا فيه « عذاب الحلاج » « ومحنة أبي العلاء » تتعدد الأقنعة في شعر البياتي ، وتصير المادة الشعرية في كل ما يكتب وتأتي مجاميعه « الذي يأتي ولا يأتي » و « الموت في الحياة » و « الكتابة على الطين » تأكيدا لهذه الظاهرة التي وجد فيها ضالته بعد لأي وبحث عن الأشكال الشعرية الجديدة

واذ تتعدد الأقنعة ، وتصير منهجا شعريا عند البياتي ، فان من يتأملها كلها يجد أنها تتكرر من قصيدة الى أخرى ، فالشاعر قد اهتدى الى قناع جديد ، ذلك هو عمر الخيام في ديوانيه « الذي يأتي » و « الموت في الحياة »

واذا كان الخيام « قد قدم للبشرية المعرفة والحب والشعر ، يحارب ويحاكم ويتهم بالزندقة ويعيش منفيا مطرودا خارج أسوار نيسابور ، ويكون بالتالي وجها آخر للبياتي ، فهو أيضا طورد ونفي وعاش وراء أسوار مدينته ، رغم انه قدم للبشرية عطاءه كشاعر وانسان »[3] اذا كان الخيام على هذه الصورة فأي فرق كبير بينه وبين القناع السابق الذي هو الحلاج ، مثلا ؟ ، وأية قضية موضوعية جديدة حاول البياتي أن يكتشفها في قناعه الجديد

واذ تتكرر الأقنعة وتتوحد ، ويصير الحلاج هو المعرى ، والمعري خياما ، وتصير الموضوعات والأفكار المطروحة من خلال هذه الأقنعة واحدة ، فأين هو التفرد الشخصي والموضوعي الذي ينبغي أن يتوافر في كل قناع على حدة ؟ لأننا نعرف أن الحلاج ليس هو الخيام تماما ، ولا صورة دقيقة تمام الدقة من أبي العلاء وان هناك فروقا فردية بينهم ، في الأفعال والمواقف ، واذ يلغي الشاعر ، أو يحاول أن يغض الطرف عن ادراك مثل تلك الفروق ، ويجعل من أقنعته كلها شيئا واحدا ، فانه

---

(١) المنفى والملكوت في شعر البياتي ، ٣٩

(٢) الرحيل الى مدن الحلم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ ص ٥٧

(٣) معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٢٧٢

يوحي للقارىء هنا بأنه يحاول أن يعمم أفكاره ويسقطها على الشخصية التاريخية ، أو أنه يود أن ينطق الشخصية التاريخية بما لم تنطق به ، أو لم تكن مهيأة ـ ضمن حدودها التاريخية ـ لأن تنطق بمثل آراء الشاعر المعاصر

حقا اننا قد نجد توافقا بين آراء ومواقف رجل في الماضي وموقف كاتب معاصر ، ويقودنا هذا التوافق للافادة من الشخصية التاريخية كقناع فني نعبر من خلاله عن شيء من همومنا وقضايانا ، ان هذا هو الممكن ، لكن الأكيد هو انه ليس صوابا أن نسقط كل أفكارنا وطموحاتنا ورؤ انا التي هي وليدة عصر جديد وعالم مغاير على تلك الشخصيات التي تتوحد بشكل يجعل الخيام حلاجا ، والمعري لوركا ، بل وهوميروس أيضا

ويبدو أن البياتي كان يتعمد بعد « سفر الفقر والثورة » ألا يكون قناعه ذا صفات محددة تشعرنا بوجود شخصية معينة ، ذات فعل محدد معروف ، بل أخذ يميل لأن يجعل من قناعه رمزا جماعيا وعالما منفتحا تطل من خلاله وجوه متعددة ، وملامح كثيرة لا تنتمي لقناع واحد ، وانما تشترك كلها من أجل ابراز فكرة الفعل الانساني الطامح لاغناء واضاءة القضية التي حملها البياتي رسالة ، وأعني بها فكرة الانتظار والثورة والتغيير ، انتظار ما هو آت بالبشارة ، وبعبور سنوات النفي والموت والحصار

الفصل الثالث

الأسطورة والرمز

(١)

تعد قضية الرمز والأسطورة احدى الانجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة ، ولقد بلغت من المكانة الفائقة الحد الذي قال فيه الشاعر « ان الرمز والأسطورة والقناع أهم أقانيم القصيدة الحديثة ، وبدونهم تجوع وتعرى وتتحول الى مشروع ، أو هيكل عظمي لجثة ميتة » [١]

ومع تزايد اهتمام الشعراء بتوظيف الأساطير والرموز في أعمالهم ، فان متابع نقد الشعر العراقي الحديث يرى أن عناية النقاد بهذا الموضوع توشك أن تكون معدومة ، فسوى محاولات معدودة [٢] ، تظل قضية الأساطير والرموز بعيدة عن الدراسة الجادة والشاملة

وليس ضروريا للباحث ان يعرض لآراء ووجهات نظر الفلاسفة[٣]، أو الانثروبولوجيين ، أو اللغويين الى الأساطير ورموزها لأن الشاعر نفسه لم يكن مهتما بمثل وجهات النظر تلك

ولأن الأسطورة هي فكر الانسان ، وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه فانها تمتلك القدرة ـ شأنها شأن كل التجارب الانسانية الكبيرة ـ على الحضور

---

(١) مجلة الجامعة ، العدد الرابع لسنة ١٩٧٧ ، ص ٢١ « مقابلة مع عبد الوهاب البياتي »

(٢) وأهم المحاولات لدراسة الأسطورة في الشعر قد أولت عنايتها لشعراء أفراد كدراسة طراد الكبيسي « مقال في أساطير في شعر البياتي » منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٤ ودراسة عبد الرضا علي « الأسطورة في شعر السياب » ، دراسة جامعية لنيل درجة الماجستير ، باشراف د سهير القلماوي ، جامعة القاهرة ١٩٧٦ أما ما كتبه يوسف الصائغ في « الشعر الحر في العراق » (دراسة جامعية لنيل درجة الماجستير باشراف د علي جواد الطاهر ، جامعة بغداد ١٩٧٥) فهو عرض موجز سريع

(٣) * يمكن للقارىء الراغب في معرفة وجهات النظر تلك أن يرجع الى عدة كتب منها

1- Grimal, P. "Myth and Logic" World Mythology, Ed. Pierre Grimal, New York, 1975, p. 98.

2- Fabricius, Johanner. "The unconscious and Mr. Eliot" a study in Expressionism, Denmark, 1967, p. 52.

(٣) أساطير العالم القديم كريمر ٨ وما بعدها

الدائم ، أو التجدد المستمر والالتقاء بتجارب الانسان في مختلف العصور لقد غدت كما يقول هانزمير هوف « نسق لأزماني ، وهي لازمانية في كونها حاضرة أبدا ، كتذكير دائم بالعود الأبدي للشيء نفسه لذلك يجوز تصوير كل من برومثيوس ، أورست واليكترا وكأنهم في حضور دائم ، نماذج لازمانية للوجود الانساني ، كرموز تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه ، أو لوضع انساني مشابه »[1] ولذا فان عودة الشاعر الى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف الى العمل الشعري بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الانسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ، ومنحها بعدا شموليا وضرورة موضوعية تستطيع النهوض ـ بما تمتلك من طاقات متجددة ـ بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة ، وبهذا الفهم للأسطورة ورموزها ، فان الأشخاص الأسطوريين سيفقدون داخل النتاج الأدبي شيئا من هويتهم الذاتية ويتوحدون مع الجنس البشري عموما »[2] وبمعنى آخر فان الأسطورة هي نقل للتجربة « من مستواها الشخصي الذاتي الى مستوى انساني جوهري » كما يقول صلاح عبد الصبور[3] ان هذا هو أهم أوجه اللقاء بين الشاعر أو الأديب عموما وعالم الأساطير وهو لقاء موضوعي ويبدو أن أي تفسير لآخر للربط أو لبيان تأكيد الشاعر على المادة الأسطورية في العملية الشعرية سيكون تفسيرا مقحما وغير أكيد ، كما حدث في قول يوسف الصائغ حين أشار الى أن اندفاع السياب مثلا الى الاسطورة قد جاء « لمزاجه الشخصي المنفعل ، وميله الى الأجواء الغريبة الشاذة »[4] ، ولسنا ندري أية علاقة تربط بين المزاج المنفعل ، والميل الى الأجواء الشاذة وبين عالم الأساطير !!! أو أنه وجد في الأساطير تعويضا « عن كل ما فقده من أفكاره الحزبية التي كانت تمده بطابعها النظري ، وغذاء وعيه

---

(١) الزمن في الأدب ، هانيز ميرهوف ، ترجمة د أسعد رزق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٩٠

(٢) نفسه ، ٩١

(٣) ينظر « حياتي في الشعر » ، صلاح عبد الصبور ، ص ١٠٠

(٤) الشعر الحر في العراق ، ٤٠٩

الشعري » [1] أي أن الأسطورة صارت لدى الشاعر وسيلة لسد الفراغ [2] الفكري ، وكأن الشاعر المعاصر ، وهو انسان مفكر بالضرورة ، وجد في فكر الانسان البدائي بديلا نموذجيا ومقنعا ! هذان قولان بعيدان عن الصواب ، وسيزيد من كشف بعدهما عنه أقوال السياب نفسها ، ونظرة دقيقة الى قصائده التي أفادت من الأسطورة افادات جادة ورائدة

واذا كان بدر شاكر السياب من المبكرين في استخدام الأساطير والرموز بين الشعراء العراقيين أو العرب الجدد ، فمما لا شك فيه أن عددا غير قليل من الشعراء العرب في الفترة التي نشأ السياب فيها لم يغفلوا الالتفات الى الأسطورة في الشعر ، ولا أظن الاستفاضة في التحدث عن أولئك الشعراء وتلك الفترة ينافعه في مجال حديثنا هذا ، لأننا نحاول رصد الافادة الفنية من ظاهرة الأسطورة والرمز في فصل من بحث يعنى بالمرتبة الأولى بقضايا الشعر العراقي الحديث ولا شك أن استطرادنا بملاحقة الحديث عن بدايات الاستعمال الأسطوري في الشعر العربي سيقودنا الى دراسة مسهبة ومفصلة ليس هذا مجالها

وضروري أن نقول في هذا الموضع من البحث أن شعراء تلك الفترة التي سبقت ميلاد الشعر الحر في العراق ، وأعني بهم جيل الرصافي والزهاوي ، وعلى الشرقي ومحمد رضا الشبيبي وغيرهم ما كانوا يعرفون الالتفات الى توظيف الأسطورة أو رموزها في الشعر لسببين أولهما أن هذه القضية الجديدة كانت تتطلب من الشاعر قدرا كبيرا من الثقافة والوعي الأدبي لم يكن شائعا بين شعراء العراق في تلك السنوات ، لأسباب لعل أهمها التخلف الثقافي الهائل الذي شهده العراق منذ قيام الحكم الوطني ، وحتى منتصف الأربعينات من هذا القرن فشيوع الأمية ، وقلة التعليم ، واقتصاره على أبناء طبقة معينة ، وغياب الانفتاح على الثقافة العالمية ، وندرة ما يصل من الكتب والمؤلفات ، وانعدام حركة الترجمة بشكل يسهم في اثراء ثقافة الأديب ، وجهل معظم الشعراء باللغات الأجنبية التي تساعدهم على قراءة ما

---

(١) الأسطورة في شعر السياب ، ٧٦

(٢) نفسه

قد يقع بين أيديهم ، كل هذه الأسباب مجتمعة أسهمت في خلق مناخ أدبي راكد بعيد عن الجديد في الفكر والفن والأدب   ولهذه الأسباب أيضا ظل الشعر العراقي في سنواته تلك تعبيرا مباشرا عن قضايا اجتماعية ووصفا لظواهر حياتية   كتفشي الفقر ، والجوع ، والمرض ، ومناقشة قضايا مثل التعليم والمدارس ، والمرأة ومسألة حريتها ، واسهامها في الحياة ، وحجابها وسفورها ، أو قضايا سياسية وجد الشاعر فيها متنفسا للحديث عن وطنه ، وسيادة الأجنبي والمعاهدات والأحلاف التي كانت تصوغها تلك الحكومات العراقية المتعاقبة لخدمة الأسياد خارج الوطن ، وتفرط بحقوق المواطن العراقي ، ان لم تكن تدفع به الى الهاوية ، هاوية الجوع والفقر والموت ، وواضح أنه وسط حالة أدبية كتلك ، واهتمامات شعرية كهذه فان الشاعر سوف يظل بمنأى عن قضية كـ « الأسطورة والرمز » وربما بدا ـ وله الحق في هذا ـ جاهلا بها تمام الجهل

وثانيهما   أن ذلك الجيل من الشعراء انصرف الى الاهتمام بالتراث الشعري والأدبي العربي ، قراءة وتتبعا ، كما ان بعضهم كان ينظر الى ذاك التراث نظرة اعجاب تصل الى حد التقديس ، وقارىء الشعر العراقي الحديث يلمس أن عددا من شعراء ذاك الجيل كان دائم المحاكاة للقصيدة العربية القديمة ، ويتضح هذا من خلال النماذج الكثيرة في شعر الشبيبي والكاظمي وبعض قصائد الجواهري أيضا ، ولذا فان انشغال الشاعر بالشعر الموروث وشعرائه صرفه عما يمكن أن يراه من مظاهر الجدة في الشعر الحديث ، ومنها قضية الأساطير والرموز

(٢)

عام ١٩٤٧ كتب السياب قصيدة أسماها « أهواء » وكان عمر الشاعر آنذاك واحدا وعشرين عاما ، وورد فيها هذا البيت

رآها تغني وراء القطع   كـ « بنلوب » تستمهل العاشقين [١]

وقد لا يكون الدارس مخطئا حين يقول   ان هذا البيت هو من أوائل الاشارات الى أسطورة في حركة الشعر العراقي المعاصر ، كما ان طريقة استخدام

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب ١/ ١٤ وينظر ديوان البياتي ١/ ٦٤ ، ١٩٥

السياب لهذه الشخصية الأسطورية سيكون منهجا للعديد من الشعراء العراقيين ، ولفترة غير قصيرة من الزمن ، وفي قصائد لا حصر لها ، فما الذي فعله السياب ؟ لقد عرف وربما بشكل متعجل حكاية عوليس وغربته ، وانتظار زوجته له ، التي كانت تستمهل العاشقين في محاولة للتخلص منهم ، ولا شك أن استخدام السياب لهذه الشخصية انما جاء على سبيل التشبيه ، وتلك حقيقة ستتأكد في شعره وشعر شعراء جيله الذين غالبا ما نقرأ في قصائدهم اشارات أبطال أسطوريين تأتي عابرة دون أن يكون لها وظيفة أكثر أهمية واسهاما في اغناء القصيدة وتطويرها ، لأنها ترد على شكل كناية أو تشبيه أو لمجرد التداعي

واذ يتأمل القارىء هذا البيت ، سيلاحظ أن الافادة من الرمز الأسطوري من أجل كشف حالة مماثلة ، أو تصوير شخصية معاصرة ضمن موقفها وفعلها ، هي افادة غير واضحة ، ذلك أن علاقة المشابهة بين البطلة الأسطورية وحبيبة الشاعر تبدو منبتة ، لأننا ازاء حالتين مختلفتين ، حالة من تغنى وراء قطيعها ومن تغزل غزلها ثم تنقضه ، ولم يستطع الشاعر أن يجد الرابط الذي يشد هاتين الحالتين الى بعضهما ، لكي تكتمل لديه الصورة الشعرية المقبولة ، والفاعلة في تطوير القصيدة وبلورة الموقف

ومع أن قول علي الحلي في قصيدته « رحلة »

وحلوتي كأنها عشتار [1]

يلتقي مع بيت السياب لكونهما نمطا واحدا في الافادة من الرمز الأسطوري على سبيل التشبيه ، الا أن الصورة هنا تبدو أكثر قبولا ، لأن الشاعر استطاع أن يلم أطراف الصورة ، أو التشبيه وعقد مقارنة واضحة بين المشبه والمشبه به ، وقارىء القصيدتين اللتين حملتا صورتي السياب والحلي ، سيدرك أن مجيء عشتار في القصيدة الثانية انما كان بدافع الحفاظ على جزء من شكليات الأداء الشعري ، وأعني به الحفاظ على القافية الموحدة التي كانت تحكم القصيدة ، أما في بيت السياب فان مجيء عبارة « تستمهل العاشقين » ، كانت هي الباعث لذكر « بنلوب » غير المبرر ، لأن

---

(١) غريب على الشاطىء ، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر ، د تص ٦١

حبيبة الشاعر التي كانت مشغولة بغنائها وقطيعها أكثر من انشغالها بالعاشقين أوحت للشاعر بأنها تشبه « بنلوب » في استمهالها العشاق والخاطبين

ويبدو أن فهم السياب لتوظيف البطل الأسطوري أو تحويله رمزا ـ وهو فهم بدائي كما طرحه في قصيدته « أهواء » ـ سيرافقه في بعض قصائد مرحلة النضج ، وتجاوز شعر البدايات أيام كان طالبا في العشرين من عمره ، وسنرى الشخصيات الأسطورية أو التاريخية ترد على تلك الشاكلة القديمة ، وأعني بها « الرمز مشبه به »

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبة

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه [(١)]

ومع أن العبارة تعني « فأنا كالمسيح يجر صليبه » وتومىء الى الصورة السابقة « كبنلوب » الا أن ثمة تطورا نلحظه في الافادة من الرمز ـ المشبه به ـ ذلك أننا في أبيات السياب هذه نحس بحالة من التوحد ، أو خلق العلاقة المتينة التي تربط بين الشاعر ورمزه ، فحالة البطل في غربته ووحدته وملاقاته الأيام الصعبة ، وايمانه بفكرة التضحية من أجل الوطن تجعل لقاءه مع الرمز وتوحده به ممكنا ، وتؤدي بالتالي الى خلق الصورة (القائمة على التشبيه) المتماسكة والمترابطة الأجزاء ، واذا كانت صور علي الحلي « وحلوتي كأنها عشتار » تشير الى اللقاء الخارجي بين البطلة والرمز أي التقاط علاقات المشابهة الخارجية ، فان التشبيه في أبيان السياب يقدم لنا فكرة اللقاء في الموقف الداخلي النفسي والفكري ، بين البطل والرمز [(٢)]

واذ نتجاوز الاهتمام بايراد الأسماء الأسطورية على سبيل التشبيه أو للتداعي أو الأكثار من ذكرها دونما ضرورة فنية مقنعة [(٣)] ، متنبهين الى أن ذلك النمط من

---

(١) أنشودة المطر ١٤

(٢) ينظر ، أنشودة المطر ، ١٩٧ ، والمعبد الغريق ١١ ٤٠ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ١١٨ ومن أغاني الحرية ٨٥ ، ونخلة الله ٤٩ ، وأغاني الحارس المتعب ٣٩

(٣) ينظر مقدمة قصيدة « المومس العمياء » للسياب ، وقصيدة مرثية الى عائشة للبياتي ٢/ ٣٢١ وقصيدة « بابل » وشموع النذر لشاذل طاقة ٣٣٣

لاستخدام ، كان سمة مرحلة أولى في التوجه الى الأسطورة فسنجد الشاعر العراقي يلتفت اليها والى الحكايات التي نسجت حولها التفاتات جديدة ، في محاولة لاغناء قصيدته ، ومن هذه الالتفاتات ايراد جزء من الأسطورة كمادة مضمنة داخل القصيدة ، ومع أن بعض الشعراء يميل الى ذكر الحدث الأسطوري ، وربما أوغل في شرحه وذكر شيئا من تفصيلاته فان هذا الاستخدام سيكون الخطوة الايجابية التالية ، في طريق توظيف الأسطورة ومادتها في العمل الشعري ، وبادرة مهمة لتكوين علاقات ستتطور وتنمو بين الشاعر ومعطيات عالم الأساطير ، وربما كانت قصيدة السياب « من رؤ يا فوكاي » دليلا طيبا ومبكرا على هذا الاتجاه اذ يتخذ من قصة « كونغاي » [1] مادة ومدخلا للحدث الشعري العام

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء

بأفجع الرثاء

« هياي   كونغاي   كونغاي ، كونغاي »

فيفزع الصغار في الدروب

وتخفق القلوب

وتغلق الدور ببكين ، وشنغهاي

من رجع كونغاي

فلتحرقي وطفلك الوليد

ليجمع الحديد بالحديد

والفحم والنحاس بالنضار

---

(١) تحدثنا احدى الأساطير الصينية عن ملك أراد أن يصنع ناقوسا ضخما من الذهب والحديد والفضة والنحاس وكلف أحد الحكام بصنعه ولكن المعادن المختلفة أبت أن تتحد واستشارت كونغاي ـ وهي ابنة ذلك الحاكم ـ العرافين بالأمر فأنبأوها بأن المعادن لن تتحد ما لم تمزج بدماء فتاة عذراء ، وهكذا ألقت كونغاي بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن ، فكان الناقوس ، وظل صدى كونغاي يتردد منه كلما دق هياي كونغاي كونغاي ، ينظر أنشودة المطر ٤٦

والعالم القديم بالجديد [١]

لقد استطاع السياب من خلال هذا المدخل الأسطوري أن يدلف لتصوير الواقع المعاصر ـ واقع الحديد والدم والموت ـ كما يراه الشاعر وبطل قصيدته الذي جن من هول ما شهده غداة ضربت هيروشيما بالقنبلة الذرية ، وهكذا تتحول كونغاي بطلة الأسطورة الى رمز تتحد فيه معان متعددة ، فهي صورة من صور الفداء والتضحية ، كما انها رمز لابراز فكرة البعث ، بعث الحياة الجديدة التي تولد من احتراق الفادين

أما قصيدة محمد سعيد الصكار ، فانها أكثر ايغالا من قصيدة السياب تلك ، في ايرادها لجزئيات الحدث الأسطوري ورسم ملامح أبطاله ، فالاشارة الى عوليس المتغرب في البحر ، وزوجته المنتظرة تبدو واضحة للقارىء

أتظل تحفر في الجليد
دربا الى هدء المدينة ، والدروب بلا انتهاء
« بنلوب » أتعبها المدى ، والبحر والشوق الوحيد
ستموت من حزن عليك
ماذا ستفعل لو تحطمت السفينة
ماذا ستفعل !
لو غصت مثل الطين في البحر العظيم [٢]

ان استخدام الأسطورة على هذا النحو يوحي للقارىء بأن الشاعر يتعامل معها وكأنه على عجالة من أمره ، لأنه يبدو كمن يلتقط موقفا أو حالة جاهزة ، أو حدثا وصل اليه متكاملا يحمل حكايته وأبطاله وملامحهم ومواقفهم ، فتضمينه وسط البناء الشعري على هذه الشاكلة لا يختلف كثيرا عن تضمين القصيدة أية صورة

---

(١) أنشودة المطر ٤٦ ، وينظر ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢١٦ والمعبد الغريق ١١   ٤١ ، وينظر ، رحيل الأمطار ٨١ ، والعطش في السفينة لتركي الحميري ٢٩ ، وأغاني الحارس المتعب لبلند الحيدري ١٠٥ ، والنجم والدرويش لأرشد توفيق ١٣

(٢) أمطار لمحمد سعيد الصكار ٧ ـ ٨ ، مطبعة الرابطة ، بغداد ١٩٦٢

شائعة أو معروفة ، وكأن محاولة الشاعر هنا انما هي لتجنب الخلق والابتكار أو الكشف الجديد عما يمكن لعالم الأسطورة أن يقدمه أو ينبثق منه

ومع كل ما يمكن أن يقال عن عيوب هذا التوظيف فانه من غير المشكوك فيه أنه كان فهما أوليا لتوظيف الأسطورة في الشعر وخطوة ستقود الشاعر العراقي الحديث الى نمط من الاستخدام أكثر غنى وأهمية ، ذلك أنه بدأ يدرك ان ايراد الأسطورة كحادثة جاهزة لم يعد مقنعا ولا هدفا يستطيع أن يرضي تطلعات الشاعر الواعي ، ومن هنا بدأ ينظر الى الأسطورة على أنها المادة الخام ، الأولية والضرورية ، التي يمكن أن تشيع في البناء الشعري كله ، وتصير جزءا من نسيجه العام دونما حاجة الى شرحها أو ذكر تفصيلاتها ، وقاده هذا الفهم الجديد لأن يكتفي بالاشارة الخفية اليها ، أو التلميح غير المباشر ، الذي لا يتطلب البوح التام ، وربما مضى الشاعر في هذا الطريق الى نقطة أبعد فصار يستخلص الدلالة الشاملة لأسطورة ما ، ولقد بدا في أكثر من قصيدة أو مجموعة شعرية ، وكأنه يمتلك الذاكرة التي تقدم له أصداء من أساطير مختزنة ، يتمثلها ويعيد توظيفها بحرية تامة وعفوية شعرية مقتدرة ، دون أن يبدو متكلفا أو عامدا لأن يقدم حدثا أو قصة أسطورية ، لقد غدا هذا الفهم الجديد لتوظيف الدلالة الأسطورية بداية أصيلة وحقيقية لما سنراه فيما بعد من كتابة القصيدة المتكاملة التي تكون الأسطورة لحمتها وسداها ، والتي ستبرز وظيفتها على مستويين ، الأول بنائي فني ، والثاني موضوعي يربط بين عالم الأساطير والواقع المعاصر

حين نتأمل قصيدة « قافلة الضياع » لبدر شاكر السياب ، ونقرأ الأبيات الطافحة بالأحزان التي تصور مأساة اللاجئين العرب ترد هذه الكلمات

هيهات ليس للاجئين ولاجئات من قرار
أو ديار
الا مرابع كان فيها أمس معنى أن نكون
سنظل نضرب كالمجوس نجس ميلاد النهار
كم ليلة ظلماء كالرحم انتظرنا في دجاها

نتلمس الدم في جوانبها ونعصر من قواها
شع الوميض على رتاج سمائها مفتاح نار [١]

ويلاحظ القارىء هنا كيف اكتفى السياب بالمعنى الأسطوري القديم ، وأشار اليه ملمحا وبصورة تبدو وكأنها عفوية ثم كيف بنى من ذلك المعنى معنى جديدا يرتبط بالواقع ، يضيئه ويكشفه ، ويمنحه الدلالة التراجيدية التي كان الشاعر حريصا على ابرازها ، وليس مهما أن نعرف من أين استقى السياب الأسطورة التي تقول أن المجوس كانوا يترقبون ميلاد السيد المسيح الذي تؤذن نجمه بمقدمه وبرؤ يتهم تلك النجمة يسافرون الى بيت لحم للتأكد من الولادة [٢] ، لكن الذي يهم الناقد أن هذا المعنى الذي جاء على شكل اشارة وتلميح سيكون المادة الصالحة والمناسبة لهذا الموضع من القصيدة ، فكما أن المجوس ظلوا ينتظرون البشارة ومولد النهار الجديد ، فهكذا نحن ـ أبطال القصيدة ـ اللاجئين الذين هم بحاجة الى بشارة تعيد اليهم يومهم الأنقى ، ووطنهم الضائع ، واذا تم للمجوس ما كانوا يحلمون به ، فان حلم أبطال القصيدة لن يتحقق ، لأنهم ما زالوا يتلمسون في الظلماء دونما جدوى ، بل ان ترقبهم كان هباء وخسارة ، والنجمة الموعودة استحالت الى لعنة وخيبة ، وجاءت مع الليل نارا ورصاصا هنا تبرز القيمة الجمالية لاحتواء الشعر معنى الأسطورة الشامل ، والموضوعية التي تربط بين الماضي وأحداثه والواقع المعاش بآلامه وأحزانه

في « أنشودة المطر » القصيدة التي تتحدث عن غربة الشاعر ومحنة وطنه في الخمسينات ترد عبارة صغيرة ، ولكنها عميقة الدلالة ، بعيدة الجذور

وفي العراق الف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى

(١) أنشودة المطر ٦٤

(٢) أغلب الظن أن السياب عرف هذا المعنى الأسطوري من شعر اليوت لأنه قام بترجمة قصيدته المعروفة « رحلة المجوس » الى العربية في كتابه « قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث » بغداد ، د ت ، ص ٩ وما بعدها

واذا كانت هذه الكلمات اشارة الى أن قوى التسلط والاقطاع كانت تنهب كل ما تجود به أرض العراق من خصب وورد دون أن تترك للكادحين الذين أسهموا في صنع الحياة ونمائها شيئا فان للقارىء أن يتساءل لماذا عمد السياب الى وصف سارقي الحياة بالأفعى ؟ ولماذا جعل نتاج الفلاحين زهرة ذات رحيق ؟ ومن أين تأتى له هذا المعنى ، وهذا الربط بين الأفعى ورحيق الزهور ؟ وللاجابة عن سؤال كهذا لا بد لنا أن نقرأ هذه الكمات من قصيدة عراقية قديمة

قال اوتونوبشتم لجلجامش
سأفتح لك يا جلجامش ، سرا خفيا
يوجد نبات ينبت في المياه
وشوكه يخز يديك كما يفعل الورد
فاذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدت الحياة الجديدة

ثم قال جلجامش لاروشنابي الملاح
ان هذا النبات عجيب
يستطيع المرء أن يستعيد به نشاط الحياة

وبعد ثلاثين ساعة مضاعفة توقفا (عن السير) ليبيتا الليل
وأبصر جلجامش بئرا باردة الماء
فنزل فيها ليغتسل في مائها
فشمت الحية شذى النبات
فتسللت واختطفت النبات
ثم نزعت عنها غلاف جلدها (١)

وهنا تتضح لنا الصورة تامة وندرك أن السياب استلهم المعنى الأسطوري ، وجعله شيئا أساسيا في بنية قصيدته ، ولا بد أن القارىء سيعرف بعد أن يتأمل

---

(١) ملحمة جلجامش ، طه باقر ، طبعة ثالثة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١٤٩ - ١٥٠

كلمات الأسطورة أن الأفاعي التي تنهب ورد فلاحي العراق انما تسلبهم حياتهم وكدهم تماما كما سلبت أفعى جلجامش وردة حياته ، وأتعابه وبحثه ، وان توظيف السياب لمغزى الحكاية الأسطورية قد جاء بشكل عفوي ودونما نظاهر بالكد والجهد من أجل الاشارة الى أسطورة ، لتكون تشبيها عابرا أو حلية تضاف الى الشعر لأنها غدت هي المعنى ، وهي الدلالة الموضوعية الكبيرة التي يريد السياب ابرازها ، وسحبها من الماضي السحيق لتلامس الحاضر والواقع

ويشير الدكتور احسان عباس الى هذا النمط من الاستخدام فيقول « ان أبيات السياب في المومس العمياء

« انك تقطعين

حبل الحياة لتنقضيه

وتضفري حبلا سواه »

تشير الى بنيلوب وهي تحيك غزلها ثم تنفضه في انتظار عوليس ، ولكنها انصهرت في السياق وأصبحت تومىء من بعيد الى قصة قديمة وهي على هذا النحو خير من التصريح بذكر بنيلوب وفرضه على القارىء فرضا » (١)

وهكذا يفعل عبد الوهاب البياتي في قصيدته « بكائية » التي هي جزء من رحلة الخيام في المدن الموحشة بحثا عن الحياة والحب والخصب

وها هنا ساحرة شمطاء

كان وراء النعش تبكي ، وهنا عصفور

حط على التابوت

أنبع موتها بلا دليل

أجر خلفي سنوات حبها كذيل ثوب

فاقع طويل

طرقت باب العالم السفلى مرتين

---

(١) بدر شاكر السياب ، ٢٠٤ ، وينظر لهذا النمط من توظيف معاني الأسطورة « أنشودة المطر ، ١١١ ١٤٤ ، « المعبد الغريق » ١٧ ، ٦ ٦١

فمد لي حارسها يدين

وقال لي من أين ؟

قلت أنر لي هذه السهوب

فالليل في الدروب

قال ، وكانت يده تعبث بالمكتوب

ليقرأ المحجوب

ـ عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد

الشاعر هنا يعمد الى الأسطورة القديمة « هبوط عشتار ـ أنانا ـ الى العالم السفلي » بحثا عن حبيبها تموز « دموزي » ويومىء الى شيء مما طرحته تلك القصة وهو لقاء عشتار بحارس بوابات ذلك العالم وحوارها معه [1] ، واذا كان السياب يكتفي بالدلالة العامة للأسطورة فان البياتي في قصيدته هذه يحاول أن يجعل من بطله شخصا أسطوريا ، ذلك أنه منحه موقف عشتار وما جرى لها مع حارس بوابة العالم السفلى ، ومع ان اشارته لذلك الحدث الأسطوري جاءت تلميحا الا أنه استطاع أن يحول المعنى الشامل للأسطورة الى شيء أساسي في بناء القصيدة ، وهو لم يكتف بأن يسرد حدثا أسطوريا وانما هدف الى ما هو أبعد ، أعني احتضان وتبنى الدلالة الفكرية العامة التي تطرحها القصة ، وهي التوق الى بعث الحياة التي غدت جافة وقاحلة بغياب تموز وموته

ان ذلك الموقف الأسطوري القديم هو الموقف الذي يعيشه الخيام بطل قصيدة البياتي الذي ظل يعاني الوحشة والجدب زمنا ، وراح يبحث عن عائشة رمز الحب والحياة والثورة في مدن العالم القديم والجديد على السواء ـ

---

(١) ينظر « عشتار ومأساة تموز » للدكتور فاضل عبد الواحد علي ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ١٩٧٣ ، ص ١٩٠ وما بعدها ، وينظر لهذا الاستخدام للأسطورة ، ديوان عبد الوهاب البياتي ١/ ٢٣٥ ٢/ ٢٣٣ ٢/ ٣٤٤ ، ٣/ ١٣٠ ٣/ ١٣٦ ٣/ ١٤٦ ٣/ ١٢٨ والمجموعات الشعرية الآتية الطائر الخشبي ٨٦ ، ٩٥ ، ٩٦ وملامح من العصر المتكبر ١١ ١٤

ويزاوج فاضل العزاوي في قصيدته « المجوس في الصحراء »[1] بين دلالتين أسطوريتين الأولى هي انتظار المجوس ، وسفرهم الى بيت لحم من أجل أن يشهدوا البشارة والنجم الذي آذن بولادة السيد المسيح ، والأخرى الرحيل الذي يذكرنا برحيل أوديب الى مدينته الثانية كولونا التي سيتحول فيها الى قديس وكل هذه الاشارات الأسطورية انما هي محاولات في البحث عن المدينة الحلم الأمثل كبديل عن الواقع المر المأساوي

لكي يطل في دموع شعبها نيسان
يحمل في ضحكته القرنفل المغسول بالألوان

(٣)

بتجاوز الرمز الأسطوري الذي يأتي على هيئة تشبيه أو اشارة عابرة سرعان ما تنطفىء دون أن تخلف وراءها شيئا مهما في الموضوع الشعري ، ودون أن تكون ذات تأثير في البنية الشعرية ، والأسطورة التي يكتفي الشاعر بالتلميح اليها واستلهام معناها الشامل ودلالتها الأصلية ، نصل الى نمط جديد من القصائد التي تحاول أن تجعل المادة الأسطورية عمدة البناء الشعري كله وهنا يجدر بنا أن نتساءل أيضا ما الذي يغري الشاعر بالتوجه الى عالم الأساطير ليجعلها شعرا ثم الى أي مدى تحقق له ذلك ؟ ، وكيف كان الشاعر ينظر الى الأسطورة ضمن مادته الشعرية ؟

الذين تحدثوا عن استخدام السياب للأسطورة كثيرا ما رددوا أنه كان يجد فيها وسيلة للتخفي ، فهو ان أراد هجاء رجل ، أو جماعة أو حكومة لجأ الى انتقاء الأسطورة ورموزها التي يراها ملائمة أو مطابقة لرؤ ياه ، وكل أولئك الكتاب[2] انما كانوا يرددون ما قاله السياب نفسه عن الدافع الذي حدا به لأن تكون الأسطورة مادة

---

(١) من مجموعته سلاما أيتها الموجه ، سلاما أيها البحر ، ١١١

(٢) ينظر : هذا الشعر الحديث ، د أحمد سليمان الأحمد ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ٢٢٢ ، النار والجوهر جبرا ابراهيم جبرا ، دار القدس ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٥١ ، بدر شاكر السياب عبد الجبار البصري دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ٤٤ ، بدر شاكر السياب ، نبيلة اللجمى ، منشورات مكتبة أطلس ، دمشق ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣

بعض شعره فهو يقول « لعلني أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا ، كان الدافع السياسي أول ما دفعني الى ذلك فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهمونها ستارا لأغراضي ، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد عبد الكريم قاسم ففي قصيدتي « سربروس في بابل » هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته لذلك ، كما هجوت النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى « مدينة السندباد » ، وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز استعضت عن اسم تموز البابلي باسم أدونيس اليوناني الذي هو صورة منه »[1]

وأن يلجأ شاعر ما الى الرموز الأسطورية ، أو الحكاية الأسطورية في شعره لأنه يراها شديدة الصلة بالحاضر ، فذلك لقاء طبيعي ، لأن الأسطورة التي هي فكر وعطاء انساني كبير ، قابلة للتحول ولأن ملامس الواقع المعاصر أما لجوؤه اليها ولرموزها لأغراض كالتستر والتخفي ، فهذا فهم مغاير لما تحدث عنه النقاد والشعراء الكبار يقول أرنولد هوسر في كتابه « فلسفة تاريخ الفن » « انه لمن العسير أن نزعم أن الهدف من الرمز هو الاخفاء أو الستر والقول بأن الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للاخفاء أو المراوغة انما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي اليه »[2] ولم يذهب الى ما ذهب اليه السياب شاعر أو ناقد ممن تعلم هو عليهم ، أو أفاد منهم كاليوت وستويل ، وغيرهما لأن اليوت يرى في الأسطورة « وسيلة سيطرة وتنظيم لاعطاء شكل وأهمية للصور والمشاهد الهائلة المتكررة

---

(١) من مقابلة صحفية مع كاظم الخليفة ، جريدة صوت الجماهير بغداد ٢٦ تشرين الأول ١٩٦٣ نقلا عن بدر شاكر السياب للدكتور عيسى بلاطه ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧١ ـ وينظر أيضا بدر شاكر السياب « الالتزام واللا التزام في الأدب العربي الحديث » في كتاب « الأدب العربي المعاصر » منشورات أضواء بيروت ، د ت ، ص ٢٥٠

(٢) فلسفة تاريخ الفن ، ارنولد هوسر ، ترجمة رمزي عبده بدوي ، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٥٧

للفوضى واللاجدوى التي تشكل التاريخ المعاصر » [1] ، أي أن الأسطورة تعطي نظاما ومعنى لمحاولات الكاتب المعاصر ليرتب عالمه الخاص غير المرتب كما يقول مورمان [2] ، أو هي عنده « صعيد يوقف عليه قصيدته ودليل يهديه كيف يضع قصيدته في شكل درامي » [3] ـ وربما أفاد منها ومن الرموز الأسطورية لغرض التأثير العاطفي وزيادة الاحساس بالأزمة كما يقرر روزنتال [4] وللايحاء بأكبر قدر من المعاني كما هي الحالة في شعر وليم بتلرييتس [5] والواقع أن استخدام الشاعر الرمز كوسيلة للتخفي أو لهجاء شخص بعينه قد يضر الشعر أكثر مما يثريه ويغنيه ، لأن قيمة القصيدة من الناحية الموضوعية ستكون محددة ، ضيقة وليست عامة أو شمولية ، ولأن تأثيرها بالتالي سيكون محدودا أيضا ، فالسياب حين هجا قاسما لم يزد عن أن يقول له انك كسربروس الكلب الذي يحرس بوابة الجحيم ، تعوي في دروب بغداد ، وانك تنبش تراب قبر تموز الاله الطعين ، وتركض وراء عشتار لتعضها ، وتمزق النعال التي في أقدامها ، وتنهش سيقانها اللدان [6] الى آخر هذه القائمة من الشتائم ، والجمل المتكررة والصور التي تتكدس دونما ضرورة والتي يغني بعضها عن بعض ، وهكذا تتحول القصيدة التي تقوم على الرمز والأسطورة الى مادة يابسة وغير مثيرة ، ويفتقر فيها الرمز الى الحياة والتدفق ويظل حبيس مدلوله المتداول المعروف ، وأخيرا لقد مات قاسم ولا أحسب أن القصيدة سيكتب لها الخلود ، شأنها شأن كل الأشعار التي يضع كاتبوها نصب أعينهم غرضا كالهجاء بمفهومه الضيق ، ومع هذا فنحن لا نطمئن كثيرا الى ما يراه السياب من أنه هجا قاسما دون أن يفطن زبانيته لذلك لأن القصيدة « سربروس في بابل » تشير بوضوح الى شخص

---

(1) (2)

Moorman, Charles "Arthurian Triptchy" Mythic Materials in Charles Williams, C. S. Lewis, and T. S. Eliot, U.S.A., University of California Press, 1960, p. 19.

(٣) اليوت ، الشاعر الناقد ، ٩٤

(٤) شعراء المدرسة الحديثة ، ١٤٢

(٥) نفسه ، ٦٧

(٦) أنشودة المطر ١٦٨ ـ ١٧٠ ـ ١٧١

معين ، وقول الشاعر فيها

وشدقه الرهيب موجتان من مدى

تخبىء الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق

يؤج في العراق [1]

يؤكد أن القصيدة تتحدث عن محنة العراق بالذات ، وفي أيام قاسم

وكل هذا يدل على أن السياب أخفق - انسجاما مع منهجه في التخفي - في خلق رموز التي تؤدي الى حالة من التعتيم الرمزي التام ، تجعل الشاعر بمنأى عن أذى رجال حكومة قاسم

ويرى عبد الجبار عباس أن السياب مع اكثاره من الأساطير « لحاجة تنكرية فانها أمست أسلوبا راسخا يبنى به قصائده ، حتى ولو لم يكن ثمة احراج من مضمون لقصيدة ، بدليل أنه عمد الى هذه الأساطير في هجائه للشيوعيين في قصيدة « رؤ يا » عام ١٩٥٦ مع أنه بمستطاعه أن يهجوهم مباشرة دون حاجة الى التخفي بالرموز لأنه كتبها بعد عام ١٩٥٩ » [2] وعندما نلاحظ أن فهم السياب لوظيفة الرمز لاسطوري ، أو الأسطورة ككل ، كان فهما مغايرا لما تعارف عليه الناقد والشاعر لأوربي ، فجدير بنا أن نشير الى أن ذاك الفهم البدائي لوظيفة الرمز كان وليد مرحلة معينة ذات ظروف اجتماعية وسياسية خاصة ، منها موقع الشاعر في دائرة الخوف والملاحقة ، وتسلط الحاكم واضطهاده لكل من يحاول ادانته علنا وبشكل مباشر ، ومثل هذه الظروف كانت غائبة عن واقع الشاعر الاوربي المعاصر ، ومن هنا تباين فهم وظيفة الرمز بين السياب وغيره من الشعراء العرب الذين كانوا يحيون حياة سياسية واجتماعية متشابهة وبين الشعراء الأوربيين

ولعل ما يؤكد أن افادة السياب من الرمز الاسطوري للتخفي كانت وليدة مرحلة معينة ، هو أن هذا النمط من التوظيف كان محددا وليس شائعا ، ومرتبطا

---

(١) أنشودة المطر ١٦٨

(٢) السياب ، ١٩٦

بقصائد معدودة من شعر الشاعر ، لأننا نجده في الستينات يوشك أن يتخلى عن طريقته تلك في الافادة من الرمز ، لأن الدوافع التي الجأته الى ذاك الفهم اختفت ، ولأن مجرى حياة الشاعر قد تغير أيضا ، وتغيرت تبعا لذلك نظرته الى الرمز ، ووظيفته ، ونوعيته ، ومدى التصاقه به أو بعده عنه

لقد كان السياب يكثر من ذكر تموز وعشتار وادونيس والمسيح ، لأن هذه الرموز كانت الأقرب الى موقفه ، عندما كان متبنيا مفاهيم الفداء والبعث والتضحية ، وفكرة الجدب والخصب ، أيام خضم الانتهاء السياسي وفورته وأيام كان مشاركا منفعلا بالأحداث السياسية ، أما الآن فالشاعر رجل واهن مريض ، مضطر لأن يكون جوالا من بلد الى بلد ، ومن مستشفى الى آخر ، طائرا أو مبحرا أو محمولا على نقالة اسعاف ، حالما بالعودة والشفاء ورؤ ية ولده وزوجته المنتظرة الصابرة [1] التي تشبه بنلوب الى حد بعيد ، ان التغير الهائل في حياته ولزومه المحنة ، جعله يلتقي بأيوب رمز الصابر المبتلى ، وبالسندباد الذي يماثل عوليس في تطوافه البحر ، أكثر من التقائه بغيرهم من الرموز ، ولم يعد الرمز عنده طارئا أو ذا وظيفة غريبة مستهجنة كالتخفي ، وانما غدا هو الشاعر ، وصار الرمز والفنان شيئا واحدا غير قابل للتجزئة

واذا كان السياب قد أخفق فنيا حين نقل الأسطورة والرمز وربطها بهجاء شخص بعينه أو جماعة كما فعل في هجائه للشيوعيين في قصيدته « مدينة السندباد » وجعل من الرمز مادة لكيل الشتائم ، وللتنفيس عن الغضب المحتدم في داخله ، فانه من الناحية الأخرى استطاع أن يبني قصائد تفيد من الرمز والأسطورة افادات رائعة ، وتتحول فيها الرموز والأساطير الى نسيج شعري متدفق شديد الارتباط بالحاضر وبالحياة المعاصرة ، هنا تتحول الرموز والأساطير الى مادة تسهم اسهاما فعالا في اضاءة الواقع ، وتنسحب من الماضي حاملة معها دلالاتها الانسانية الشاملة لقد غدت الأسطورة وأبطالها عالما واسعا ونهرا متجددا مليئا بالأحاسيس والصور التي تشير الى

(١) تنظر قصيدته « قالوا لأيوب » ص ١١٥ ، من مجموعته منزل الأقنان ، وقصيدته « حامل الخرز الملون » ، ص ٣٣ ، ٣٤ من المجموعة نفسها

عالم كبير ومحنة شاملة هي محنة الانسان العربي المعاصر انها لم تعد كلمات وتشبيهات باردة تقال للشتم ، بل صارت هي الشعر ، ومادته الحية التي بدونها تعري القصيدة أو تتحول الى هيكل أو جثة كما يقول البياتي ، ومن قصائده تلك « تموز جيكور » ، « في المغرب العربي » ، « جيكور والمدينة » و « مدينة بلا مطر » و « ارم ذات العماد » و « حدائق وفيقة »

لن نطيل الوقوف عند هذه القصائد كلها ، تجنبا للاستفاضة وطمعا في التكثيف غير أننا سنشير بايجاز الى قصيدته « مدينة بلا مطر »

يبدأ الشاعر القصيدة بتصوير مدينة بابل ، التي هي العراق ، أو هي الأمة كلها ، ويرسم السياب صورة تلك المدينة ، فيقول في مفتتح القصيدة

مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهبِ
تحمُّ دروبها والدور ، ثم تزولُ حمّاها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحبِ
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها

ان الصورة التي شكلها الشاعر لهذه المدينة ، هي صورة أسطورية - اذا جاز لنا هذا المصطلح - أعني أن قدرته على اثارة الاحساس بالغرابة والرعب انما توحي للقارىء بأن هذه المدينة تنتمي الى عالم الأساطير وليس الواقع أو أنها لشد ما هي واقعية تبدو لنا أسطورية ، لأنها ترتبط في مخيلتنا بالعديد من الصور لتلك المدن لمحترقة ذوات الأبراج والأسوار والتي تمر عليها عربات الآلهة المجنحة ، أو عربات الفاتحين لتشعل فيها الحريق وهذه المدينة التي تجثم عليها النار هي بابل المدمرة التي تعاني الوحشة لأن تموز اله الخصب والحب ميت ومدفون فيها ، وهي بغداد الكالحة التي تنتظر المطر ، وفجر الثورة ، غير أن تموز أوشك أن يصحو من نومه ليعود الى مدينته الخضراء « وتوشك أن تدق طبول بابل » ايذانا بالنماء وبمقدم المطر لكن مانعا يمنع ذلك ، ولذا تظل المدينة ميتة ، وهنا نجد السياب يسترسل بوصف المدينة ، وتبرز لنا مهارة الفنان الكبير وقدرته على شحن الأبيات بكل ما يوحي بالأجواء لأسطورية

وتوشك أن تدق طبول بابل ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار

ان علينا أن نتنبه الى شيء غاية في الأهمية ، وجدير بأن يقال هنا ، وهو أنه ليس من الضروري أن تكون الأسطورة بنية وهيكل القصيدة لمجرد تكرار الرموز ، اذ لا يكفي ذكر تموز أو عشتار وحدهما لكي يخلقا بناء شعريا يعتمد الأساطير ، لأن كثيرا من الرموز والحكايات الأسطورية في عدد كبير من القصائد لم يستطع أن يرقى بالقصيدة الى احتواء المعاني والحالات والمواقف الأسطورية احتواء تاما ، وظل ترديدها شبيها بترديد كلمات رمزية غير فاعلة ، وأظن أن الذي يخلق القصيدة التي يكون فيها الفن الشعري مرتبطا بالمادة الأسطورية ارتباطا شديدا هو قدرة الفنان على خلق عالم شبه أسطوري ، أو حالات أسطورية تلعب فيها المخيلة الشعرية دورا عظيما ، ووسائل الشاعر في عملية ابتكاره هذه عديدة ، منها الصورة ، ومنها المفردة التي تستطيع الايحاء بالمناخ الأسطوري ، ولم يكن محض صدفة أن ترد في أبيات السياب هذه المفردات التي تشير الى عالم الأساطير « أبراجها » « تدق طبول » « مجامر الفخار » « غرفات عشتار » انما هو الوعي باللغة المناسبة المنسجمة مع الجو الأسطوري الذي يلف القصيدة بشكل عام

ونمضي مع القصيدة ، ويبدأ السياب باتمام نشيده ، الذي يحول القصيدة كلها الى مشهد اسطوري من الطراز السامي ، لقد صارت القصيدة بفعل هذا النشيد طقسا أسطوريا ينتمي الى تلك الطقوس الخاصة بالاستسقاء والتي تصور البشر ضارعين أيدي الآلهة ، طالبين الرحمة ونزول المطر والخلاص من الجدب ، جدب الواقع

ويرتفع الدعاء ، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح
لاهثة من التعب
تؤوب الهة الدم ، خبز بابل ، شمس آذار

ونحن نهيم كالغرباء من دار الى دار
لنسأل عن هداياها
جياع نحن وا أسفاه فارغتان كفاها ،
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب
فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمة
عيونكم الحجار نحسها تنداح في العتمة
لترجمنا بلا نقمة
عذارانا حزانى ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيئا بعد شيء من محياها
وغصنا بعد غصن تذبل الكرمة [1]

ان أول مظاهر الخيبة والموت الذي تصوره القصيدة هو أن عشتار الهة الخصب لم تعد كذلك ، لقد صارت الهة للدم والمجاعة ، لأنها الآن فارغة الكفين ، وذات عينين باردتين ، وكان هذا مريرا وأمرا عجبا لأن أهل بابل اعتادوا أن يروا عشتار دائمة الهبات والعطاء ، وأنهم عرفوها الأكثر نبلا وكرما وحرصا على « اعمار المدينة وتوفير الرخاء والازدهار لسكانها » [2] ولذا فلا بد من الندب ولا بد لعذارى بابل أن يقفن ذاهلات أمام عشتار وهن يرين الماء يغيض شيئا فشيئا من محياها ، ويتطلع الجميع الى « الأرباب » ـ ولنتأمل هنا المفردة وما تشير اليه من ارتباط بالعالم الأسطوري ـ الذين تحولت عيونهم الى حجارة واسعة التجويف ، تماما كما يصورها النحات البابلي القديم ، الذي خلف لنا تماثيل الملوك والآلهة بعينين واسعتين وأذنين كبيرتين رمزا للاله الذي يرى كل شيء ويسمع كل شيء ، والسياب هنا يحاول أن

---

(١) أنشودة المطر ، ١٧٣
(٢) عشتار ومأساة تموز ، ٦٠

يفيد من كل قراءاته في الأساطير ويوظفها لأجل خدمة البناء الشعري لأن صورة الآلهة كما رسمها في القصيدة مستقاة مما ورد في ملحمة جلجامش [1]

واذ نقرأ

بطيء موتنا المنسل بين النور والظلمة
له الويلات من أسد نكابد شدقه الأدرد
أنار البرق في عينيه أم من شعلة المعبد
أفي عينيه مبخرتان أو جرتا لعشتار
أنا فدتان من ملكوت ذاك العالم الأسود

فلا بد لنا أن نتذكر صورة « سربروس » الكلب الأسطوري التي وردت في أساطير اغريقية وليست بابلية ، لقد صوره بدقة وجعله رمزا للموت دون أن يبوح بالأسطورة أو المعنى الأسطوري ، ودون أن يشرح شيئا كما علمنا في كثير من قصائده ، انه يكتفي هنا بالدلالة الأسطورية فقط ويتعداها لتصير جزءا من النسيج الشعري ، وشحن الصورة بكل الكلمات التي توحي بالجو الأسطوري أيضا « نار البرق في عينيه » « شعلة المعبد » « مبخرتان أو جرتا » « العالم الأسود » الذي هو العالم السفلي هنا يبدو السياب وكأنه الشاعر الذي يمتلك ذاكرة فيها العديد من الأساطير والرموز التي تتدفق بعفوية لتملأ بنية القصيدة كلها

بعد صورة الموت يحدثنا عن رمزه الفادي والمخلص

أنا فذتان من ملكوت ذاك العالم الأسود
هنالك حيث يحمل كل عام جرحه الناري
جرح العالم الدوار ، فاديه
ومنقذه الذي في كل عام من هناك يعود بالأزهار ،
والأمطار ، تجرحنا يداه لنستفيق على أياديه
كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها

---

(١) ينظر مطلع ملحمة جلجامش طه باقر ، ٥٤

لنذبل تحتها ونموت
سيدنا جفانا ، آه يا قبره
أما في قاعك الطيني من جرّه ؟
أما فيها بقايا من دماء الرب أو بذره

والمقطع يتحدث عن تموز ، اله خصب بابل ، النائم تحت التراب ممزق الأشلاء ، يحرسه ذلك الكلب الأسطوري المرعب سربروس ، والشاعر هنا يزاوج بين أسطورتين في محاولة لرسم صورة البطل المنقذ ، ويفيد من الأسطورة الاغريقية اضافة الى البابلية ، لأن تموز الذي جرحه الوعل أو الخنزير البري هو أدونيس بطل الأسطورة الاغريقية ، وليس تموز ـ دموزي ـ البابلي ، واذ نصل الى هذه الصورة « أما في قاعك الطيني من جره » ندرك أن السياب جمع مادتها مما عرفه عن العراقيين القدماء الذين كانوا يدفنون مع موتاهم آنيتهم وشيئا من زادهم لأنهم كانوا يتصورون أن الموتى يحتاجون لمثل هذه اللوازم في عالمهم الآخر ، أو عند بعثهم ، وربما استقاها من الأساطير التي تقول أن حدائق تموز كانت تملأ بالتراب وتزرع فيها بذور القمح والشعير والخس وألوان من الزهر وتعنى بهن النساء [١] هكذا تكون جميع الصور الشعرية ، وجميع الاشارات في القصيدة « مدينة بلا مطر » ذات مصادر أسطورية ، تتلاحق الواحدة تلو الأخرى لخدمة موضوعه الشعري الذي هو الموت واليباب

أما صورة عشتار فتأتينا ـ من خلال تراتيل صغار أهل بابل ـ على هذه الصورة

ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين عن حلمة
فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقينا
نموت وأنت ـ وا أسفاه ـ قاسية بلا رحمة [٢]

---

(١) ينظر جيمس فريزر ، أدونيس ١٧٥ وعبد الرضا على « الأسطورة في شعر السياب ١٠٠ »

(٢) أنشودة المطر ١٧٦

وثانية يؤكد لنا الشاعر افادته الكبيرة من معطيات عالم الأساطير أحداثا ودلالات وصفات أبطال ، وهو يلم مادته هذه من مصادر أسطورية عدة ، والصورة التي رسمها لعشتار هنا لا تدل على أنها آلهة خصب فقط ، وانما هي المخلص من كل المحن التي تلم بأهل بابل ، لأنها الأم والرحمة والمودة ، وهذه الصورة الجديدة لعشتار تشير من بعيد الى الصورة التي رسمها لها العراقيون القدماء من خلال ترانيمهم

قوامها جميل وعيناها مشرقتان
وفي نظرتها تجد الفرحة والعظمة
انها تركن الى الرحمة والمودة وتهتم بهما
والى جانب ذلك فانها تتصف حقا بالرضا [١]

الشاعر هنا يضمن المعاني العامة للأبيات القديمة ، من أجل تكامل ملامح صورة المنقذ ، وكانوا يقولون انها ذات صدر بارز [٢] ، ولهذا علاقة بقول السياب عنها « فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه » ، ولا شك في أن السياب كان قد قرأ وصفا لشخصية عشتار أو رأى العديد من الرسوم البابلية والسومرية التي تصورها ، أو تصور غيرها من الآلهة النساء بثديين كبيرين ممتلئين ، لأن عشتار ـ اضافة الى كونها الهة الحب والخصب والجمال ـ تعني عندهم الهة التكاثر والتناسل أيضا [٣] ، كما نقلت لنا بعض الرسوم المنقوشة على الأختام الاسطوانية وغيرها من اللوحات ما يؤكد الارتباط بين عشتار ونزول المطر مباشرة ، ومن تلك المنقوشات ختم تظهر فيه عشتار جالسة على ظهر « حيوان خرافي مجنح وهي تمد يديها بينها ينهمر المطر من بينهما » [٤]

واذا كان السياب قد خلف لنا عددا غير قليل من القصائد التي تجعل الاسطورة ورموزها عمادا للبنية الشعرية ، فان عبد الوهاب البياتي يبدو أكثر

---

(١) عشتار ومأساة تموز ٤٦
(٢) نفسه
(٣) نفسه ، ١٦٣
(٤) نفسه ، ٦٩

شعراء العراقيين بل والشعراء العرب المعاصرين أيضا التصاقا بالمادة الأسطورية ني ستغدو نسيج قصائده ، ومن يتابع نتاجه منذ صدور ديوانه « الذي يأتي ولا يتي » عام ١٩٦٨ وحتى آخر مجموعاته سيجد أن الأسطورة وأبطالها وما تثيره من دلالات وأفكار ستكون المادة الشائعة في شعره

وتشكل أسطورة « هبوط عشتار الى العالم السفلي » وما يتولد منها من معان ميلاد من خلال الموت ، والبحث عن الحب والخصب ، المحور الأول الذي تقوم عليه معطيات شعر البياتي ، غير أنه لا يكتفي بهذه الأسطورة ، وبرموزها المنبثقة عنه ، وانما يضيف اليها ما يشابهها من أساطير مصرية قديمة واغريقية ، وآشورية [1] يجمع حولها عددا من الحكايات الشعبية والأشعار القديمة ، واذ يوظف السياب أساطير في عدد معين من أشعاره ، فان البياتي يستلهم الأسطورة قصيدة بعد قصيدة ، ومجموعة شعرية فأخرى ، ولذا يصير عالم الأساطير رحلته المستمرة وكشفه دائم

وميزة البياتي عن غيره من الشعراء الذين يحاولون جعل الأساطير والرموز مادة شائعة في أشعارهم ، هي أن الرموز عنده قابلة للتحول ، فاذا كانت عشتار بطلة أساسية للدلالات الأسطورية في الخصب والنماء فانها تتحول الى عائشة في قصائد أخرى والى لارا وخزامى أيضا ، لأن البياتي يرى أن كافة الرموز « رموز المدن والأسماء تعني رموز مدن وأسماء الماضي والمستقبل ، أو هي عندي تؤلف دلالات الحلول الثوري [2] كما أن بابل ستكون نيسابور ومدريد وتشع لتكون رمزا لكافة المدن التي مرت عليها عربات النفى والظلام والحريق، ويتعدد تموز ليصير هو البياتي والخيام ولوركا وكل الطامحين الى رؤية النور والحب والغد المشرق

ولعل القارىء سيلتفت الى قول البياتي من أن « رموز المدن والأسماء تؤلف عندي دلالات الحلول الثوري » ويتساءل اذا كانت هذه الرموز دلالات

---

(١) تنظر قصائده « عن وضاح اليمن والحب والثورة » ٣/ ٤٧ ويوميات الشعراء العشاق ٣/ ٤٣ ورسائل الى الامام الشافعي ٣/ ٥٩ ، ومرثية الى اخناتون ٣/ ٢٥

(٢) تجربتي الشعرية ٤٧

حلول اما يعني هذا تكرار النموذج ، الرمز ؟ فاذا كانت بابل هي نيسابور وهي مدريد فأي فرق في « الحالة » في الدلالة الرمزية التي يمكن أن يثيرها كل اسم على حدة ؟ واذ تغدو عشتار هي لارا ، وهي أوفيليا فأي تفرد في الملامح الشخصية الكامنة وراء كل رمز ، وأي تفرد أيضا بين تموز والحلاج والمعري والخيام ولوركا عندما يولدون في القصيدة ولهم السمات والدلالات نفسها

لا ينطبق هذا على شعر البياتي وحسب فلقد سبقه الى الرمز المتكرر بدر شاكر السياب ، فتموز البابلي عنده هو أدونيس الاغريقي تماما ، وهو أتيس وأوزيريس دون أية فوارق ، بل انه لم يكن ليفرق كثيرا بين تموز والمسيح ، وكثيرا ما جاء أحدهم مرادفا للآخر

« بابا » كأن يد المسيح ،
فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح [1]

تموز هذا أتيس
هذا وهذا الربيع [2]

رافعا روحي غنيميدا جريحا
صالبا عيني ـ تموزا مسيحا [3]

وعندما تتكرر الرموز على هذه الشاكلة فستبدو تراكمات لأسماء لا غير ، طالما جاءت حاملة دلالة رمزية واحدة لا تتغير

ومع شيوع الرموز ذوات الدلالة الواحدة المتكررة فان بعض قصائد البياتي والسياب استطاعت أن تعمق الرمز المعروف وتمنحه دلالة جديدة ، أو تضيف الى

---

(١) أنشودة المطر ، ١٨

(٢) نفسه ، ١٣١

(٣) نفسه ، ١١٦

دلالته القديمة دلالة أخرى ، فلقد نأى البياتي في مواضع عديدة من شعره بالرمز
ـتكرر ، ولم تعد عائشة هي لارا بشكل متطابق ، فاذا كانت عشتار تكتسب ملامحها
من خلال الأسطورة فان لارا في قصيدته « أولد واحترق بحبي » ستحتوي اضافة
تلك الدلالات صفات أخرى ذات علاقة واضحة بتجربة الشاعر الخاصة ، تجربة
ـحث عن الحب الشخصي ، وليس الشمولي الذي ينبثق عن الرمز الأسطوري ،
وستغدو لارا امرأة مشدودة الى واقع معين ، ولها ملامح متفردة ، معاصرة

أعدو خلف الريح وخلف قطارات الليلِ ،
وأسأل عاملة المقهى
لا يدري أحدٌ
لارا رحلت ، لارا انتحرت
قال البواب وقالت جارتها ، وانخرطت ببكاء حار

لم تترك عنوانا ، قال مدير المسرح ،
وهو يمط الكلمات (١)

في قصيدة السياب « المعبد الغريق » التي سنتعرض لها في الصفحات
القادمة ، يلتقي الشاعر بعوليس رمز المغترب والمغامر وجواب البحر الذي خلف
وراءه امرأة بانتظاره وسيلاحظ القارىء أن الشاعر استطاع أن يضيف للدلالة
الرمزية القديمة بعدا جديدا هو المنقذ أو المخلص ، وليس رجل البحر المغترب
فقط

واذا كان السياب يكتفي بالمعاني التي تثيرها كلمات الأسطورة أو الأبيات
الشعرية القديمة ، ويضمنها بشكل خفي في شعره الذي يتكامل من خلال معطيات
الأساطير ، فان عبد الوهاب البياتي بقدر ما يلتقي الدلالات والأحداث الأسطورية

---

(١) ديوان البياتي ٤٨٨/٣ ، ٤٩١ ، ٤٩٧

فانه يتجه الى لغة الأسطورة ونسيجها الفني التصويري جاعلا منها لغة لقصائده حتى ليظن القارىء أن عددا غير قليل من قصائده ما هو الا كتابة جديدة للأفكار التي وردت في الأسطورة يقول البياتي

لن تجد الضوء ولا الحياة
فهذه الطبيعة الحسناء
قدرت الموت على البشر
واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول [1]

ومن يقرأ ملحمة جلجامش سيجد أن صاحبة الحانة وهي تحاول أن تمنع جلجامش من متابعة رحلة البحث عن الخلود تقول

ان الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة [2]

ونحن اذ نكتفي بهذين المقطعين يمكن أن نشير الى مقاطع وقصائد أخرى توشك أن تكون لغتها نقلا تاما لما ورد في الشعر البابلي القديم كما حصل في قصيدته « مرثية الى عائشة » ، وغيرها من القصائد [3]

واذ نشير الى السياب والبياتي فاننا نطمح الى الاختصار والتكثيف ورصد الظاهرة ، ولا يعني هذا أن الشعراء العراقيين الآخرين كانوا غافلين عن هذا النوع من القصائد التي تجعل المادة الأسطورية ورموزها لحمة القصيدة وسداها ، ولا بد

---

(١) ديوان البياتي ٢/ ٣٤٤

(٢) ملحمة جلجامش ١١٩ ـ ١٢٠

(٣) ينظر الديوان ٢/ ٣٢٢ وملحمة جلجامش ١٠٤ ، وعشتار ومأساة تموز ١٩٣ والديوان ٢/ ٣٢٣ وملحمة جلجامش ١٠٦ والديوان ٢/ ٢٢٤ ـ ٢٢٥ وملحمة جلجامش ١٠٧ ١٠٩ ٩٠ والديوان ٢/ ٣٣٤ والملحمة ٩١ ، ٩٢ ، ١١٩ ، ١٢٠

لدارس الشعر أن يشير الى محاولة شاذل طاقة في قصيدته « قابيل في الدملماجة » [1] التي استلهم فيها قصة قابيل وأخيه وما نسج حولهما من أساطير شعبية ، وأضاف اليها ما استقاه من معطيات أسطورة العالم السفلي ، وأغناها بالرموز المستمدة من تاريخ الأبطال العرب أو المسلمين ، كل هذا من أجل بناء القصيدة التي تطمح الى ملامسة الواقع العراقي وتكشف عن بعض أزماته ومشكلاته

هذا بينما تطرح قصائد أخرى نمطا جديدا من الافادة الاسطورية ، فهي لا تطمح الى بناء القصيدة من خلال مادة أسطورية معينة ومعروفة ، انما تنزع الى ضفاء جو أسطوري أو حالة شبه أسطورية على موضوع القصيدة ، ان الشاعر هنا يوشك أن يكون صانع أساطير ، أو حكايات غريبة هي أقرب الى الأسطورة منها الى الواقع ، وهو وان لم يرق الى هذا تمام الرقي الا أنه استطاع أن يشعر القارىء بوجود تلك الغلالة الاسطورية في قصيدته

ولقد مرت بنا في الفصل الثاني ـ محاولة يوسف الصائغ في خلق ذلك الوشاح الأسطوري الذي لف مقاطع عديدة من القصيدة عبر أصوات الحراس والصيادين وتحولات الشبح الأبيض الذي ظل يظهر عند خليج البصرة [2] ومحاولة بلند الحيدري في « حوار عبر الأبعاد » أيضا

وتقدم نازك الملائكة في مجموعتها « قرارة الموجه » قصيدة تفلح في اشاعة جو غريب ، شبه أسطوري يهيمن على القصيدة كلها ، وهذا الجو الغريب غير واضح المصادر ، أي أننا لم نعرف على وجه التأكيد من أين استقت الشاعرة هذه الرؤى والأحداث ، لأن القصيدة « صلاة الأشباح » لا تفصح عن شيء كهذا ولا تبين ، ومع أن ثمة معبدا برهميا ، والها « بوذا » غير أن القصيدة تبدو لنا لشدة غرابة أجوائها مغلقة .

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٢٠٩ وما بعدها ، وتنظر أيضا قصيدة علي الحلي « الموت والميلاد » من مجموعته شعلة البعث وقصيدة حميد سعيد « ولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز » من مجموعته ديوان الأغاني الغجرية

(٢) ينظر اعترافات مالك بن الريب ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١

تبدأ الشاعرة قصيدتها بصورة الساعة الباردة المعلقة على البرج ، ثم تمتد يد في احتراس ، هي

يد الرجل المنتصب
على ساعة البرج في صمته السرمدي
يحدق في وجهه المكتئب
على القلعة الراقدة
على الميتين الذين عيونهم لا تموت
تظل تحدق ينطق فيها السكوت
وقالت يد الرجل المنتصب
« صلاة صلاة » (١)

وتنجح بداية القصيدة في اشاعة مناخ الغرابة ، لأن جزئيات الحدث تتجمع مما هو غير مألوف وتؤدي بالتالي الى الايحاء بوجود عالم مرعب ومخيف ، « قلعة باردة ، اكتئاب وصمت ، وموت » ثم تمضي الشاعرة لتؤكد المزيد من الغرابة في الحدث ، وتدلف من خلال عبارة « صلاة » الى رسم صورة للحراس الذين يسوقون الموكب لأداء الصلوات ، وأغلب هذا الحشد من الناس هم شيوخ هزيلون ذوو ظهور متقوسة

ولا يدري هذا الجمع الذي يسير في الطرقات الى أين هو ذاهب ، ولماذا يسير ، وماذا عسى أن يكون ، وما معنى أناشيدهم

نشيد لذاك الاله العجيب
وأغنية ليد الرجل المنتصب
على البرج كالعنكبوت (٢)

---

(١) ديوان نازك الملائكة ٢/ ٣٩٢

(٢) نفسه ، ٢/ ٣٩٤

وفي آخر الموكب يرى الحراس شبحين ، يسيران ولا يدركان متى كان ذاك
.ين وان فيهما بقية حياة ، ويأخذانهما الى المعبد البرهمي « حيث غرابة بوذا تلف
مكان »

وفي معبد بوذا يبتهل الرجلان اليه ، ويشكوان تعاستهما قائلين

أتيناك نسحب أسرارنا الباهتة

أتيناك نحن عبيد الزمان

ونسألك الصفح عن هذه الأعين المذنبة (١)

وبدو أنهما سيشكوان لبوذا ذاك الرجل العنكبوت ، الذي ما يزال يدق ساعة
برج ، وفي المعبد البرهمي الكبير يتحرك بوذا الاله ويمد ذراعيه ليبارك رأسي هذين
رجلين المتعبين ، ويصرخ بالحرس وبالرجل العنكبوت أن أعيدوهما وتنتهي
قصيدة ليلف السكون المكان ولم يبق الا المساء وبوذا ووجه الزمان

ان الباحث ليجد نفسه مضطرا للحديث عن هذا النمط من القصائد بشيء
من العرض في محاولة لتلمس المعاني العامة والدلالات التي وراء الكلمات ذات
لأجواء الغريبة ، ومع هذا يتضح أن الشرح من أجل استخلاص المعاني عملية
بست مجدية في قصيدة نازك الملائكة هذه فنحن لحد الآن لم نعرف على وجه التأكيد
قصة « صلاة الأشباح » وما هي حكاية ساعة البرج والرجل العنكبوت ، وأي نوع
من الطقوس يمارسه أبطال القصيدة ، مكرهين ومساقين ومن هما الرجلان العجوزان
وما دلالتهما الرمزية ، وكيف غفر لهما الاله بوذا وأعادهما القصيدة لا تفصح ولكنها
تجنح الى خلق أجواء أسطورية ، أو حكاية خرافية غريبة لا ندري أهي من صنع
الشاعرة ، أم أنها قرأتها في مكان ما وحاولت كتابتها

ويخيل للمرء أحيانا أن السياب لكثرة ما قرأ من أساطير بابلية وسومرية ،
مصرية واغريقية ، ولكثرة ما استخدمها في شعره لسنوات عديدة والتصق بها
وعمقها حتى غدت عالما واسعا يتجول فيه ، لكثرة هذا كله صار شاعرا لا يصعب
عليه أن يبتكر أسطورة ، أو أن يتحرك من خلال ذهنية لا ينفصل فيها ما هو واقعي

---

(١) نفسه ، ٢/٣٩٧

عما هو أسطوري ، وان معطيات شعره لتؤكد هذا ، وربما لن نكون مغالين في أحكامنا لو أننا قلنا ان السياب جعل من حياته هو حكاية أسطورية غريبة ، ولدت مادتها في أولى مجموعته « أزهار ذابلة » وانتهت بقصيدته « هرم المغني » وقصائده الأخرى التي تؤكد الفقر والاضطهاد والحرمان والجوع ، والسفر الدائم ومحنة المرض ثم الموت الذي رآه مرات قبل أن يموت ، وكتب فيه قصائد كثيرة ، أليست هذه السيرة ذات منحى غريب أو أسطوري ،ومن خلال هذه المسيرة ألم يخلق من جزئيات عالمه موادَّ أسطورية ؟ ألم تتعمق جيكور وتغتني الى الحد الذي صارت فيه رمزا ومدينة شبه أسطورية ، تعيد الحب والحياة لساكنيها وكأنها « بيت لحم يقصدها الانسان طلبا للمعجزة كما يقول جبرا ابراهيم جبرا » (١) ، ونهرها بويب أما أسبغ عليه السياب من الصفات ما جعلته رمزا خالدا وكأنه « نهر الحياة » ، والمطر تلك الكلمة المتدفقة التي تجوب شعر الشاعر أما امتلكت القدرة على تحمل الدلالة الأسطورية القديمة ، لتجعلها واقعا عراقيا ، يحيا بالمطر ويموت بدونه ، ويشير من خلالها الى الفقراء والطغاة صانعي الحياة ، وسارقي غلالها وورودها

في قصيدته « المعبد الغريق » نرى حدثاً شبه أسطوري لكننا لا نعرف على وجه التأكيد أهو من صنع السياب أم أنه وصل اليه من خلال قراءاته ، ولم يشر باحث الى شيء بهذا الخصوص ، غير أن الشاعر يذكر في هوامش قصيدته اشارتين مقتضبتين كان يقول ان شيني « بحيرة غرق المعبد الى قراراتها » وأن « الباهنج » نهر يؤدي الى بحيرة « شيني » ، ربما عرف السياب الفكرة الأساسية فقط أعني أن معبدا غرق في بحيرة ولا شيء غير هذا (٢) الا أنه وبذهنية الشاعر الذي أدمن قراءة الأسطورة ، استطاع ان يجعل من المعبد الغريق قصيدة لها من سمات الاسطورة وملامحها الشيء الكثير .

---

(١) الرحلة الثامنة ، ٢٤

(٢) وجدير بالذكر هنا أن نشير الى قول رامبو « لقد كنت أرى صالة في قعر بحيرة ووحوشا وأسرارا » ، ينظر أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، لميشيل كاروج ، ترجمة الياس بديوي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٣ ص ١٠١

وسيكون اهتمامنا بالمعبد الغريق من خلال قضية واحدة هي كيف عمق الشاعر فكرة المعبد الذي غرق في البحيرة وأضاف اليها من نسجه وخياله ما جعلها حدثا أسطوريا ، فرأى أن هذا المعبد طواه الماء نتيجة لثورة بركان قبل ألف سنة ، وأنه استقر أخيرا على فوهة ذلك البركان المتفجر بالحمم في قعر البحيرة ، وان حوله لأن « أحراش وأدغال » ، ويبدو أن السياب لم يجد الموضوع ذا قيمة كبيرة فسقوط معبد في بحيرة قد لا يثير شيئا غريبا ، وقد لا يستدعي مبررا كبيرا لانقاذه ، أو على الأقل ان عناية الشاعر الفائقة به غير مبررة ، فأضاف متصورا أن في هذا المعبد كنوز الأرض كلها ، در وياقوت وذهب ، انه كنز أبدي

وقرّ عليه كلكل معبد عصفت به الحمى
تطفّأ في المباخر جمرها ، وتوهج الذهب
ولاح الدر والياقوت أثمارا من النور
نجوما في سماء الماء تزحف دونها السحب [1]

وهذه الفكرة ـ وجود الكنز ـ هي أولى ملامح التفكير الخرافي الذي يغري المرء باقتحام المصاعب من أجله ، ولكن كيف يمكن أن نصل الى المعبد ؟ وهنا نلاحظ أن الشاعر بمخيلته التي تعرفت على الأساطير والخرافات جيدا ، سيخلق الكثير من التهويل الأسطوري امعانا في تقديم المزيد من الرعب والرهبة واستحالة الوصول ، فزاد على استقرار المعبد فوق فوهة بركان متفجر رعبا آخر

تمرغ فوقها التمساح ثم طفا على السور
ليحرس كنزه الأبدي حتى عن يد الظلماء والنور

كل هذا فعل ذهنية تدرك أن جزءا كبيرا من أحداث الاساطير يقوم على خلق حالة من الخوف ، لأن انتصار البطل في الأسطورة ليس سهلا أبدا ، ولا بد أن يكون محفوفا بالمخاطر ، وبالاقتراب من الموت ، ولو كان طريق الانتصار مأمونا وسهلا لافتقدت الكثير من الأساطير والحكايات التي نسجت حولها قدرتها على الاثارة أو

---

١) المعبد الغريق ، ٩٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٢

الامتاع وشيوع روح التحدي والمغامرة ، واذن فالسياب سيتابع بعض معطيات عالم الأسطورة ، وسيجعل من الطريق الى الكنز عالما مرعبا لا يستطيع أن يلجه الا رجل مغامر وذو بأس عظيم ، وأضاف فيما بعد قائلا

وارسى الأخطبوط فنار موت يرصد البابا
سجا في عينه الصوراء ، صبح ، كان في الأزل
تهزّأ بالزمان يمر ليل بعد ليل
وهو ما غابا (١)

وهذا نمط آخر من التهويل الذي يسوقه السياب بدافع خلق الحدث ذي الملامح الأسطورية

والى هذا الجزء من القصيدة يكون الشاعر قد وضع الخطوط الأساسية للحدث ، ولكنه سيظل ناقصا وغير مثير ، لأن القصة تحتاج الى منقذ أو بطل يستطيع أن يمخر عباب البحر ويغوص فيه الى الأعماق لكي يمسك بالكنز ويخرجه لأن فيه انقاذا للعالم

هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع ،
وتقيل آلافاً من الداء (٢)

وهنا يتفتح ذهن الشاعر ، الذي خبر الأساطير ، ويهتدي الى المنقذ ويربط بين قصته ورمز أسطوري قديم هو « عوليس » ومن هو أجدر بعوليس لمثل هذه المهمة ؟ ، غير أننا ينبغي أن ننتبه هنا الى أن السياب أخرج الشخصية القديمة من دلالتها الرمزية الشائعة والمألوفة التي كانت تشير الى معنى الجواب والمغترب ، وأكسبها دلالة جديدة هي صفة المنقذ والمخلص وهذه الدلالة هي مما يتطلبه الحدث أو القصة

---

(١) نفسه ، ٩٩

(٢) المعبد الغريق ، ٩٧

ويلتقي الشاعر ببطله ، ويحاول أن يثير فيه همته ، ويغريه بالفعل والتحريض على المغامرة

هلم فماء شيني بانتظارك يحبس الأنفاس
هلم فان وحشا فيه يحلم فيك دون الناس
ويخشى أن تفجر عينه الحمراء بالظلم
وان كنوزه العذراء تسأل عن شراعك خافق النسم

وكما علّمنا السياب أن يفيد من قراءاته في الأساطير لخدمة موضوعه الشعري ، يوظف هنا ، أو يشير الى ما عرفه من قصة « السيكلوب » ذي العين الحمراء الذي قتله عوليس في احدى مغامراته ، وكأنه يريد أن يقول لعويس انك كما قتلت « السيكلوب » فأنت ستقتل هذا الاخطبوط المتمدد على كنزه الأبدي

انها أسطورة اذن ، أو هي هي حكاية على جانب كبير من الملامح الأسطورية ولكنها من صنع شاعر معاصر

(٤)

كانت الأسطورة ورمزها الذي لا ينفصل عنها في شعر سنوات الخمسينات مدة شائعة في الشعر العراقي الحديث ، غير أنها ومنذ بدء الستينات أخذت بالانحسار تدريجيا ، ولم يبق من جيل الرواد من يستلهم الأساطير أو المعاني الأسطورية غير عبد الوهاب البياتي ، وبانحسار الأسطورة ذهبت معها رموزها ، لأن الشاعر العراقي لا يفصل بين الأسطورة ورمزها ، وهو غالبا ما يستخدم الرمز ضمن حدثه الأسطوري ، أي أنه يلتفت الى الدلالة والقصة معا ، فعشتار عنده رمز وأسطورة هبوط الى العالم السفلي ، وتموز رمز وأسطورة معا [1] ، فاذا كان الرمز شخصية تاريخية فان الشاعر يستخدمه مع جزء من أحداث الماضي المتعلقة به

ولماذا تنحت الأسطورة ورمزها عن الأداء الشعري ؟ ولم تعد تحظى بتلك الأهمية التي كانت قد حظيت بها ؟ وصار الشاعر في أحسن أحواله يكتفي منها بالدلالة العامة حينا ، وبالاشارة الضمنية حينا آخر ، وبشكل ضيق محدد ، ان ذلك

---

١) السياب عبد الجبار عباس ، ١٩٥

يمكن أن يرد الى أسباب عديدة ، تتفاوت في أهميتها ، فبعض هذه الأسباب ثانوي ، والآخر جوهري ، وكلها تسهم في خلق النتيجة ، نتيجة اختفاء الأساطير ورموزها والأسطورة الاغريقية بشكل خاص

لقد أحس الشعراء الجدد ، بل وحتى الشعراء الذين أعقبوا جيل الرواد بتلك الحمى الأسطورية التي كانت شائعة في شعر الخمسينات ، في نتاج السياب والبياتي وغيرهما من شعراء الوطن العربي ، وبسيادتها ردحا غير قليل من الزمن مما ولد فيهم انكفاءة ازاء استخدامها ورد فعل وميلا الى الابتعاد عنها بعد أن أشبعت توظيفا لقد رأى الشاعر الجديد أن التوجه مرة أخرى الى الرمز الأسطوري قد يوقعه في دائرة التقليد أو التكرار للعديد من النماذج الشعرية المتداولة ، هذا اذا لم يستطع أن يتوجه بالرموز والأساطير وجهة أخرى ويوظفها داخل العمل الشعري بطريقة مغايرة لما كانت ترد فيها ، أي اذا لم يستطع أن يثري تلك الرموز بمضامين غير شائعة ودلالات جديدة

واذا كان التوجه الى الرمز الأسطوري يعد ملمحا من ملامح التجديد في القصيدة الحديثة ابان بداياتها ، ولم يكن ليخلو من تظاهر بالثقافة والتدليل على سعة المعرفة (١) ، فاننا نرى أن الأساطير ورموزها لم تعد كشوفا جديدة ، وأصبحت ـ بفعل ازدياد ثقافة الشاعر وتطور الحياة الثقافية والأدبية ـ من معطيات الأدب المألوفة والشائعة ، ولم يعد الالتفات اليها ، والاعتناء بها دليلا على سعة الأفق وشمولية المعرفة ، وفضيلة تميز الشاعر عن أقرانه ، كما أن مظاهر الجدة في الشعر ـ والتي شكلت الأسطورة جزءا منها ـ قد اتسعت وتعددت على كافة مستويات الآداء الشعري ، لغة وصورا وموسيقى وبناء ، وباتساع مظاهر الجدة والحداثة تتوزع اهتمامات الشاعر على كافة هذه المظاهر ، وتنحسر أهمية بعض المعطيات الشعرية التي رافقت بداية الحركة الجديدة ، والتي أصبحت جزءا من كلاسيكيات الشعر

(١) ينظر حركات التجديد والتطور ، د عبد المحسن طه بدر في كتاب « حركات التجديد في الأدب العربي » القاهرة ١٩٧٩ ص ١٩٠ والشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، د جلال الخياط ، دار صادر ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ١٨١ ١٨٢

الجديد ، اذا جاز لنا هذا التعبير ، وبفعل الثقافة الأدبية التي اغتنى بها الشاعر ، وبمعرفته لغات أخرى غير العربية ، بدأ يدرك أن أدباء العالم من حوله قد تجاوزوا منطقة الأسطورة القديمة ، وما ينبثق عنها من رموز وأخذوا ينادون بضرورة توجه الأديب الى عالمه الخاص ليخلق منه أسطورته [1]

وحين نتذكر أن الالتفات الى الرمز الأسطوري انما كان يهدف الى اضاءة الواقع المعاصر ، ولايجاد العلاقات بين ما هو موقف قديم وموقف جديد ، وان تموز وبابل وعشتار وسيزيف وغيرهم من الرموز كانت تنفع الشاعر ازاء واقع اجتماعي وسياسي معين ، فان الواقع الجديد بكل أشكاله وتشعباته قد تغير وتعقد وتبدل ، ولم تعد الدلالات الرمزية القديمة بما فيها من معاني الوحشة والفداء والتضحية والعذاب تعبر أو تنسجم مع ما هو كائن

وما هو كائن نعني به الثورة العربية المعاصرة ، ومشكلات الفرد العربي المعاصر ، وما يمر به من خيبة ونكسة ، وموت وشهداء وظلم وانكسار وثورات في كافة أنحاء العالم ، هذا الواقع الجديد استطاع أن يخلق رموزه الخاصة ، ذات الدلالات الجديدة ، والسمات المتفردة التي تنبع من الحياة المعاصرة ومشكلاتها ومن الأرض العربية وما يمر بها من أحداث ، هذه الرموز الجديدة اغتنت وتعمقت وصارت البدائل للرموز الأسطورية القديمة

يقول بانبيرك « انه لمن النادر جدا أن تتخذ الأسطورة الجديدة شكل الأساطير العامة الأخرى ، تلك الأساطير التي تُستمد من الخيال الشعري ، بل العكس انها التعبير الجاد جدا للمشاكل المعاصرة التي تنعكس على ذاتية الفرد » [2]

ومن هنا تكون الأسطورة الجديدة التي نعنيها هي البديل الموضوعي الأكثر تكريسا وتناولا في الشعر ، أعني أنها الموضوع الذي سيكون ظاهرة تتعمق شيئا

---

١) ينظر الحياة والشاعر ، ستيفن سبندر ٧٦ ، والأسطورة والرمز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٧٠ ، والشعر والتجربة ، ماكلش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٩١

٢) Pannenberg, Wolfhart, The Idea of God and Human Freedom, Philadelphia, The West Minster Press, 1973, P.21.

فشيئا ، وتستحوذ على رؤ ية الفنان وخلقه ، والذي يتحول الى عالم واسع شمولي
واذا كان عبد الوهاب البياتي بعد أن رحل السياب ، وغابت نازك الملائكة عن
الابداع المؤثر في حركة الشعر العراقي الحديث ، قد وجد خلاصه الشعري في
أسطورته البعث والثورة المنتظرة ، فان الآخرين سوف يكونون قريبين جدا من هذه
الدائرة أي أن موضوع الثورة والثورة العربية بشكل خاص ، ثم محنة الانسان العربي
المعاصر ستكون المادة الشعرية التي تتكرس في عدد غير قليل من المجاميع
الشعرية [1] ، وستصير القضية الفلسطينية من خلال وعي الشاعر بموضوع الثورة
مادة شعرية جديدة دائمة التطور ، قادرة باستمرار على ابداع العديد من الأعمال
الأدبية ، شعرا ومسرحا ورواية ، وسيخلق من هذين الموضوعين ، الثورة بشكل
عام ، والقضية الفلسطينية على وجه خاص رموزا مهيئة لأن تكون البدائل المعاصرة
للشخصية الرمزية القديمة ، ودلالاتها في التضحية والبعث والتغرب والعذاب
ولقد استطاع الشاعر المعاصر أن يجسد الأبطال العرب المعاصرين نماذج رمزية
دائمة ، بدءا من جميلة بوحيرد ، وجمال عبد الناصر ، وغسان كنفاني وجول جمال
وكمال ناصر ، وفاطمة البرناوي وهناء الشيباني ، وانتهاء بالعديد من الشهداء
الذين سقطوا وما يزالون ، والذين تطل علينا ملامحهم ، ومواقفهم ، وتدلف الى
نتاجنا الأدبي باستمرار

وحين نتجاوز موضوع الثورة ، والثورة الفلسطينية ، وما نتج وينتج عنهما من
موضوعات ورموز فسنرى أن الشاعر المعاصر استطاع أن يخلق الرمز الجديد ، أو
الدلالة الرمزية التي تنبثق عن موضوعه ذاته ، انها رموز خاصة يبتدعها الشاعر
ويروح يكررها ويثريها محاولا من خلالها استكمال البناء الفني والموضوعي
لقصيدته

---

(١) تنظر على سبيل المثال المجاميع الشعرية الآتية ، غير مجاميع البياتي اعترافات مالك بن الريب ، سبع سنابل من نيسان ، هموم مروان وحبيبته الفارعة ، وتنهدات الأمير العربي ، الأخضر بن يوسف ، والليالي كلها ، وشعلة البعث ، وسفر بين الينابيع ، وأين ورد الصباح ، وقراءة ثامنة وديوان الأغاني الغجرية

وكان السياب مبكرا في خلق هذا النمط من الرموز الشعرية الخاصة ، ولقد مر بنا كيف استطاع أن يخلق من عالمه الشخصي والمأساوي رموزا حية وخالدة ، وكيف أغنى قريته « جيكور » ونهرها « بويب » بالصور الشعرية المتلاحقة التي جعلت منهما رموزا ، وكيف تمكن أن يجعل من اللفظة التي رددها في شعره كثيرا « مطر » رمزا شائعا في الشعر العراقي يدل على الخصب والجدب معا ، ويشير من خلالها الى واقع عراقي رأى ما رأى من محن ومجاعة ، وسنذهب الى أبعد من هذا فنقول ان السياب نفسه ، وقريته ، ونهرها وحبيبته « وفيقة » غدوا رموزا يستلهمها الشعراء بعد أن غاب عنا ذلك الشاعر الكبير ، كما حدث في قصيدة حميد سعيد « ولادة » حين جعل من وفيقه « رمزا للحب الحقيقي الذي يقف بمواجهة الحب الذي هو أبعد ما يكون عن الحقيقة »[1] وكما فعل يوسف الصائغ في قصيدته « انتظريني عند تخوم البحر » التي صيرّ السياب فيها رمزا وبطلا أسطوريا ، ومنقذا

وأغلب الرموز الشخصية التي يصنعها الشاعر انما تولد داخل الصورة الشعرية ، أو من مجموع ما تشير اليه الصورة الشعرية ككل موحد ، لأن علاقة الرمز بالصورة أقرب الى علاقة الجزء بالكل ، وان سمة الرمز الجوهرية انما تولد من الأسلوب[2] وضروري هنا أن نشير الى أن هذا النوع من استخدام الرموز الشخصية المبتكرة يكثر في القصائد التي لا تفيد من الرمز الأسطوري القديم ، كما ـ دوره في بناء القصيدة دور محدود ، ووظيفته الأولى هي الاسهام في تكوين الصورة ، والنأي بها عن التقرير والمباشرة

فرموز البياتي الشائعة مثلا هي المشوهون ، الخصيان اللصوص ، العور والأذناب التي يشير بها الى المنافقين ومداحي الملوك والشعراء الدجالين الذين يكيلون الثناء للسلاطين

---

١) ديوان الأغاني الغجرية ٨٧

٢) ينظر الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، د محمد فتوح أحمد دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ، ص ١٤٢ والتفسير النفسي للأدب ، د عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ص ٧٥ ونظرية الأدب ، وارين ويليك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ، ص ٢٤٤

قالوا وما صدقوا لأنهم تنابلة وعور [1]

وتحكم الضفادع العمياء
وماسحو أحذية الخليفة السكران
والعور والخصيان [2]

بينما يرمز الى الثورة بالنهار والصبح والشمس ، والى غياب الثورة بالليل والديجور ، وكذلك هي رموز السياب التي تدل على الخصب ، وهي عنده النور والنهر والمطر ، ويتضح لمن يقرأ الشعر العراقي ان هذه الرموز ذات الدلالات الواضحة ، توشك أن تكون متقاربة ، فاستخدامات هذا الشاعر مشابهة لاستخدامات ذاك ، فاذا كان النور والصباح رمزا لمقدم الخصب أو الثورة عند البياتي والسياب فان كلمة أخرى قريبة من تلك الألفاظ سترد رمزا للغد الآتي بالبشارة وستكون عند كاظم جواد « الفجر » مثلا

لنا الفجر والأمل المستطاب
نكابد مرة
ونربح مرة [3]

فهو هنا لا يختلف كثيرا عن الدلالة والمفردة في شعر البياتي

مدن بلا فجر تنام [4]

ولا يفرق عنهما حسن مردان في قصيدته « السلسلة » حين جعل من شروق الشمس رمزا للانتصار ومقدم الأمل [5]

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٦٦٨

(٢) نفسه١/ ٦٩٩ ، وينظر أيضا ١/ ٧٠٧ ، ٢/ ١٦٦ و ١٧٩ ـ ١٨٠ ، ٢/ ١٩٥ ، ٢/ ٢١٠

(٣) من أغاني الحرية ٨٦ وتنظر المجاميع الحب والحرية ٢٠١ ، وسبع سنابل من نيسان ٤٠ ، ٩٧ ، ١١٦ والموت والميلاد ٤٢ ، ٤٤

(٤) ديوان البياتي ، ٢/ ١٥٩

(٥) طراز خاص ٨٢

وحين تقرأ هذه الأبيات من مجموعة شفيق الكمالي « رحيل الأمطار »

الليل في بغداد يعني
أن تعيش على انتظار
خيل المغول تلوك أزهار الحديقة [١]

أو

والليل يطبق غيمه سوداء تبتلع المدينة
والضوء جف على البيوت سناه وانتشت العفونة [٢]

نجد الشاعر يتابع الآخرين ليجعل من الليل رمزا للظلم أو لغياب نور الثورة ، ولا تبدو لنا هذه الرموز التي لا يخلو منها أغلب الشعر العراقي ذات قيمة كبيرة ولا تدل على مهارة في الصناعة الشعرية ، لأنها غدت نمطا شائعا من التعبير المتكرر المألوف ، وبخاصة في القصائد التي تعنى بالموضوعات السياسية

ويبدو أن نازك الملائكة مع التقائها بالشعراء العراقيين في مثل هذه المتكررات من الرموز استطاعت أن تخلق بعض الرموز الخاصة بها التي تعم القصيدة كلها كما حدث في قصيدتها « الأفعوان » حيث جعلت هذه اللفظة الرمز الذي تبنى عليه القصيدة وينمو من خلالها

أين أمشي مللت الدروب
وسئمت المروج
والعدو الخفي اللجوج
لم يزل يقتفي خطواتي ، فأين الهروب
صامد كصمود الزمن
ساعة الانتظار
كلما أمعنت في الفرار
خطواتي تخطى القنن

---

١) رحيل الأمطار ١٥٧

٢) نفسه ، ١٥٣

واتاني بما حطمته جهود النهار [١]

وهذا النمط من الرمز يكتسب حرية أكبر في التلقي عند القارىء ، فهو يعني عند الشاعر دلالة معينة ، ولكنه يمنحنا قدرة أشمل على التخيل لأن الأفعوان هنا قد يرمز الى شخص ما أو حالة خاصة ، وربما رمز الى الموت أو الرعب أو الهاجس المخيف ، وفي قصيدتها الأخرى « لعنة الزمن » ترمز الى الزمن فيها بالسمكة الميتة التي كانت طافية على سطح النهر [٢]

وينحو الرمز الشعري عند طائفة من الشعراء منحى الاستعارة أو المجاز وأغلب هذه الرموز ذات علاقة بحياة الشاعر أو بيئته التي نشأ فيها ، كالنخل والسعف والريح والماء والماضي والبراءة والخوف للدلالة على الحنين في أشعار سعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر وغيرهما وينبغي أن نشير هنا الى أن الرمز الذي يجيء كاستعارة أو مجاز غالبا ما يكون خاص الدلالة ، أي أن قدرته على البوح غير تامة الوضوح ، وبالتالي فستبدو الدلالة غائمة حقا ، ان الرمز يكون لدى القارىء وسيلة ايحاء كما يقول نتدال [٣] ، بينما هو لدى الشاعر أداة تعبير أساسية ، ولكنه في هذه الحالة سيكون باعثا على اثارة ايحاءات متعددة ، فاذا حاولنا أن نتلمس الدلالة من خلال السياق ، فانها في كثير من القصائد لن تكون واضحة وذلك لاغراق الشعراء الجدد بالأسلوب المجازي لتشكيل الصور المتلاحقة ، ولقد مر بنا في دراستنا للقصيدة الطويلة شيء مما ورد في « سفر بين الينابيع » وسنحاول هنا من خلال أمثلة قليلة ـ تجنبا للاطالة ـ أن نرى كيف يكون للكلمات التي تأتي مجازا شكلها الرمزي

أشعلت مراكب آبائي ترقى في ساحل افراحي

معراج الثورة ، شاهدت حدودا تهدم

(كانت روحي تقصد وادي الفهم ،

---

(١) قرارة الموجه ، ديوان نازك الملائكة ٢/ ٧٥ وما بعدها

(٢) نفسه ٢/٢٤٢ وتنظر اشارة الشاعرة ٢/ ٢٢١

(٣) Tindall, W.Y. The Literary Symbol, Columbia University Press, New York, 1955, P.17.

تعاشر في ليل أبيض أشباحا من مدن ،
غارقة في الماء) ،
صرخت لأهرب من هذا الجسد الماثل كالشاره
لكن الصحراء رأتني ، تبعتني كالأفعى
فعدوت الى مملكة أخرى
ورأيت البحر [١]

ولعل القارىء لا يعرف على وجه التأكيد الدلالة الرمزية لـ « مراكب آبائي » « وادي الفهم » « ليل أبيض » « الجسد » « الصحراء » « البحر » يقول تشارلس مورجان ان « الرموز يجب أن تكون قادرة على احداث الترابط ومن ثم الاستدعاء عند القارىء ، ولا يمكن أن تكون لها هذه القدرة ان لم تثر فيه تعرفا عميقا وأليفا » [٢] فأي تعرف عميق وأليف تثيره كلمات فاضل العزاوي تلك ، هنا يتوجب علينا أن نحدس ، وأن نخمن الدلالة ، التي تبدو معقولة ، غير أن هذا الحدس سيختلف من قارىء لآخر

ومع أن شعر فوزي كريم ليس مغلقا ـ بشكل عام ـ الا أن بعض الدلالات الرمزية للمفردة تحتاج من القارىء الى جهد خاص وتأمل

متى يتريث هذا القطيع من الهم ؟!
تلك النوافذ مفتوحة
أظلمت من غبار الخيول
وقد وشمت بغبار الخيول
الخيول التي ودعتها النوافذ ، مفتوحة
ثم عادت أمام اتهاماتنا [٣]

---

(١) الأسفار ٥٥
(٢) الكاتب وعالمه ، ٩٥
(٣) جنون من حجر ، ٤٥

فأية دلالة رمزية اكتسبتها لفظة « الخيول » أهي رؤ يا ليلية ، وتصوير من خلال النافذة أم هي مما ينبثق من الذاكرة ليعني شيئا ما في مخيلة الشاعر ، ، أم رمز خاص لا يضيء بسهولة

ولا بد لنا من أن نشير الى أن أغلب شعراء الستينات بثورتهم الدائمة على كل ما يسمى مباشرة أو وضوحا في الأداء والتعبير الشعري ، ونفورهم الحاد من أية قصيدة مباشرة تبوح بمعانيها دون أن تتعب القارىء ، قادهم الى هذا الاغراق في التعميات ، وخلق الضباب الدائم حول المعاني ، الضباب الذي يمنع الرؤ ية في كثير من الأحيان ، وكانت وسيلتهم الى ذلك جعل القصيدة بناء مجازيا ، واكساب الالفاظ رداء الاستعارة الدائمة ، مما يؤدي بالتالي الى خلق صور شعرية متلاحقة ، ومجازية الدلالات دائما

حيث ينسى الأنبياء
رجلا يلتحف الآن بنسيان حجر
وجلال الظل في مفرق شمس
لحظة تترك أعواما على القار وتدعو مملكاتي
أن تسوى ملكا للصيف يستقبل أيام الخليج الرطبة [١]

هذه أمثلة قليلة ولكنها تؤكد النمط السائد في البناء الشعري عامة ثم الرمز الشعري بوجه خاص ، ونسارع فنقول هنا ان الأمثلة تلك انما هي لشعراء ذوي خبرة ، وحساسية عالية ، ودراية تامة بما يكتبون ، أي أنها ليست نتاجا صبيانيا أو مشوشا كما يتبادر الى ذهن من لم يعرفهم أو من لم يتابعهم شعريا فهؤلاء جزء من جيل شعري استطاع أن ينهض بالقصيدة الحديثة وينقلها الى تخوم جديدة من الرؤ ى ، والأفكار ، وقيمة الشعر الحقيقية عندهم كما هي عند اليوت الذي تعلموا منه كثيرا ، بمعنى أن الشعر الجديد هو « اقلاق للوعي السائد » أو « ازعاج للغة السائدة المألوفة » [٢]

---

١ ـ ذكر الحاضر ، لعبد الرحمن طهمازي ٦٤ ، وينظر أيضا الشعراء يهجون الملوك ١٣ وجبال الثلاثاء ١٢ ، ولا شيء يحدث لا أحد يجيء ٣٠ ، ونشيد الكركدن ٣٣

٢ ـ اليوت الناقد الشاعر ، ١٨١

ومن تلك الأمثلة ، على قلتها ، يتضح لنا أن الرمز الشعري بات خاصا جدا ، ولعل الجيل الجديد ـ جيل السبعينات ـ لأن الثمانينات قد بدأت ـ سيؤكد لنا اليوم بعد الآخر غياب قضية اسمها الرمز الشعري ليحل بدلها تماما الصورة الشعرية التي عمادها المجاز والاستعارة ، وذلك لسبب بسيط ؛ هو أن الشاعر بدأ يؤمن أن القصيدة تخلق رمزها الخاص بها ، والذي ليس ضروريا أن يكون واضح الدلالة ، كما انه يتغير باستمرار ، لأن الحياة متغيرة ، والواقع يتغير ، ولا شيء مستقر أبدا أو جامد ، بل ان الدلالة الرمزية لأية لفظة تأتي لتخدم غرضا مؤقتا ، ومضة من ومضات الاشراق » [1] وستكون متغيرة من قصيدة الى أخرى فاذا كانت الريح مثلا رمزا للمرعب والمخيف في قصيدة شاعر فانها في قصيدته الثانية ستكون رمزا للقوة المغيرة ، وهكذا فان الرموز ستولد من خلال الحالة الذهنية أو السيكولوجية التي يكون الشاعر فيها وعلى القارىء أو الناقد أن يكون حذرا وواعيا لتغيرات الدلالة الرمزية للمفردة

---

١ ـ **ثلاثة قرون من الأدب ، فورستر ، فوك ، ترجمة مجموعة من المترجمين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د ت ، ص ١٥١**

الفصل الرابع

لغة الشعر

(١)

مر بنا في الفصول الثلاثة التي تقدمت الحديث عن توجه الشاعر الى فن ـصة ، ومدى افادته منها ، أو من معطيات الفن الدرامي بشكل عام ، ورصد توجه ـاعر الى توظيف الأسطورة والرمز في قصيدته ، ونحاول في هذا الموضع من بحثنا دراسة جملة أمور منها ان اللغة هي تراث الشاعر ، فالى أي مدى ارتبط بهذا ـراث ؟ ثم ماذا أضاف اليه نتيجة لتكوينه الثقافي الجديد ، وكيف أثرى لغته ـلأساليب التي انبثقت عن الحياة المعاصرة ، واذا كان الواقع الذي يحياه الشاعر قد ـقى بظلاله على لغة الشعر فهل أسهم الموضوع والتجربة الشعرية في خلق لغة ـلائمة لها ، هذه كلها أسئلة يطمح هذا الفصل أن يجيب عنها ، أو يلقي الضوء عليها ، بقدر ما يسعفه حظه من النجاح

وقلنا في الصفحات الأولى من هذا البحث ان نتاج الشعراء الرومانسيين ـ مدرسة الديوان وأبوللو وشعراء المهجر ـ كان يصل الى الشعراء الشباب في العراق ويؤثر فيهم ومن هنا فان أغلب نتاج نازك الملائكة والسياب والبياتي وبلند الحيدري وشاذل طاقه ، في سنوات نشأتهم وتكوينهم الشعري كان نتاجا رومانسيا استلهم الشيء الكثير من انجازات تلك المدرسة ، لغة وصورا وتراكيب ، ويتضح ذلك لمن يتصفح مجموعات شعرية كأزهار ذابلة وخفقة الطين ، والمساء الأخير ، وملائكة وشياطين وشظايا ورماد

ولكي تتضح لنا صورة القصيدة العربية الرومانسية فاننا نشير ـ باختصار ـ الى قول الدكتور احسان عباس من أن الحركة الشعرية في جميع أنحاء العالم العربي كانت في تلك الفترة « تتقلب على مهاد الأحلام وتسبح في الأضواء والعطور كان محمود حسن اسماعيل قد بنى كوخه الريفي الجميل فجذب اليه كثيرا من الشبان الذين يؤثرون الحياة الريفية وكان المهندس علي محمود طه يتنقل تائها في زورقه بين عوالم تتدفق فيها الفتنة ويعج فيها السحر »[١]

---

١ ـ بدر شاكر السياب ٣٠ وينظر أيضا الشعر المصري بعد شوقي ، د محمد مندور ، الحلقة الثانية ٤ ولغة الشعر الحديث ، د السعيد الورقي ٦٠

ويجد قارىء الشعر العراقي الحديث أن أغلب قصائد الشعراء ابان تلك المرحلة انما هي قصائد حب تتأرجح بين التوق الى امتلاك الحبيبة ، والتوسل اليها ، وبين الحزن والبكاء الناتج عن فقدان المرأة ، وهذه الموضوعات تبدو امتدادا أيضا لموضوعات الشعراء الرومانسيين العرب الذين لم يتخلص مضمون أشعارهم ـ كما يقول الدكتور عبد المحسن طه بدر ـ « من التركيز تركيزا شديدا على علاقة الرجل بالمرأة المرأة الحلم والمرأة الملاك »[1]

ومن هنا فان لغة شعر تلك الحقبة كانت ـ بشكل عام ـ مما ينبثق عن ألفاظ الحب والعشق وما ينتج عنه من عواطف كالأسى والفرح والبكاء ، أو مما يتأتى من معجم الطبيعة ـ ان صح هذا التعبير ـ لأن الشاعر الرومانسي الشاب غالبا ما كان يوحد بين المرأة والطبيعة ، ويتوق لامتلاك حبيبته والتفرد بها بعيدا عن هذا العالـم ، في كوخ هادىء بعيد وسط غابة خضراء لم تطأها أقدام بشر

تعالى نشيد بأحلامنا
على شاطىء الحب كوخا جميل
نوافذه من دموع الضحى
وأستاره من لهاث الأصيل
وموقده قبل يصطلي
عليها ملاك هوانا النبيل[2]

واذا كانت تلك الألفاظ والتراكيب من نوع « الغابة والشاطىء الأخضر ، والنجم الوضاء ، والنهر الحزين ، والكوخ النـائي ، والنهر الهادىء ، والزوارق والنخيل ، والبسمة الحالمة ، والغروب والأصيل والغمام ، والدجى المسحور ، والليل المخمور ، والسكون الحالم ، والريف والورد والياسمين ، والأفق الملبد هي جزء من مكونات لغة الشاعر الرومانسي العراقي آنذاك ، فاننا لا نستطيع أن نقول

---

(١) ينظر حركات التجديد في الأدب العربي ١٧٥ ـ ١٧٦

(٢) ديوان البياتي ١/ ١٤٥ وينظر ديوان السياب ١/ ٣٩ ، ٤٠ وقصائده « رئة تتمزق » ، « سوف أمضي » ، « هوى واحد » ، « لن نفترق » ، « سراب » ، « في ليالي الخريف »

أن مثل تلك المفردات أو التراكيب هي مفردات رومانسية ، فالمفردة اللغوية ، أو التركيب البسيط للجملة تنعدم فيه تلك الصفة التي تربطه بمذهب أدبي معين لأن المفردة انما هي المادة الأولى التي لا تحتمل مثل هذه المزايا ، وانما يجيء وصفها بأنها رومانسية من خلال المضمون والتركيب اللغوي الشامل للقصيدة ، وحين يقول الباحث ان هذا المعجم هو معجم اللغة الرومانسية فانه يعني أن هذه اللغة انما انبثقت عن الموقف الرومانسي للشاعر ، أو رؤ ية الشاعر الرومانسية للواقع ، ولقد كان الشاعر العراقي المعاصر في بداياته ينظر الى ما حوله نظرة ذاتية تعني بمشكلاته الشخصية قبل أن تتوجه الى الواقع الشامل ، ويكتب أشعارا غنائية تصور عواطفه ولواعجه وأحزانه

غير أن هذه النزعة الرومانسية التي وصلت الى الشاعر العراقي الجديد لم تكن بذلك التوهج ، وتلك الحدة التي شهدها الشاعر العربي منذ العقد الأول من هذا القرن حينما كانت سمة مرحلة شعرية كبيرة لها شعراؤ ها الكثيرون ونتاجها الغزير [1] ، يقول عبد الجبار عباس « أما الجيل التالي جيل السياب ونازك الملائكة والبياتي وبلند ، فلم يكن تبينهم لها في مجاميعهم الشعرية الأولى تمثيلا لمرحلة حضارية عاصروها كما كانت عند جيل أبوللو ، لأن هذه المرحلة من حياة المجتمع العربي بدأت بالانحسار على اثر انفتاح هذا المجتمع بعد الحرب العالمية الثانية على ملامح واقع جديد ، وتيارات فكرية ، وفنية جديدة ، وانما كان تبنيهم لها تمثيلا لمرحلة ذاتية كان يمر بها هؤلاء الشعراء الشباب ، وتكاد هذه الملاحظة تصدق على جيل الشعراء الشباب لا في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي عامة[2] أي أن الشعراء الشباب تبنوا الرومانسية وهي في فترة ذبولها ، ولم يصلهم منها غير الاهتمام الشديد بعواطف الحب وتصوير الطبيعة بلغة ناعمة منمقة منتقاة بعناية ، كما يقول صلاح عبد الصبور[3]

---

(١) ينظر لغة الشعر العربي الحديث ، الدكتور السعيد الورق ٥٩ وما بعدها

(٢) مقدمة عبد الجبار عباس لمجموعة بلند الحيدري « خفقة الطين » ص ٧

(٣) ينظر حياتي في الشعر ٩٠

واذا آمنا بأن لغة الشعر شديدة الارتباط بموقف الشاعر من الحياة ورؤ يته لها فاننا نستطيع القول أن تلك النزعة الرومانسية التي غطت مجمل الشعر العراقي الحديث إبّان نشأته أخذت تخفت تدريجيا ، ويزداد هذا الخفوت كلما ازداد اهتمام الشاعر بقضايا الانسان والواقع العربي والعراقي ، وهكذا نرى الشعر في الخمسينات وفي السنوات اللاحقة لها يلتصق التصاقا حميما بالمشكلات الجماعية ، ويطرح المضمون الواقعي الانساني في الشعر

ولقد أدى تغير موقف الشاعر ونظرته الى الحياة ، الى تغير مضمونه الشعري وبالتالي تغير لغته الشعرية التي لم تعد سيلا من الفاظ الحب التي تؤ لّه المرأة ، وتضفي على الطبيعة ـ من خلالها ـ بهاء وجمالا لا نظير له وسيرى متابع الشعر العراقي والعربي أيضا منذ منتصف الخمسينات التغير الكبير في نظرة الشاعر الى المرأة نفسها التي تحولت من ملاك هائم بين الزهور والفراشات ، الى بشر يحيا الواقع ويتحد به . صارت جزءا من الوطن والقضية والمشكلة

احببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه

(٢)

وليست الدعوة الى استخدام لغة الحياة اليومية بالجديدة ، وانما هي جزء من معطيات الحركة الرومانسية في الأدب العالمي ، فعلى خلاف وجهة النظر الكلاسيكية التي تعتد بأسلوب الطبقات الارستقراطية وتقسم الألفاظ الى نبيلة وغير نبيلة كما هي حال طبقات الشعب مثلاً وترى أن لغة الشعر الحق والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك والحاشية والنبلاء [١] ، على خلاف هذا قبل الرومانسيون كل الكلمات ، حتى تلك التي تبدو عامية أو مهملة [٢]

وربما كان الخلاف والنقاش الذي نشأ بين شاعرين رومانسيين كبيرين هما ورد زورث وكولرج ، منذ نشر الأول منهما آراءه في مقدمته الشعرية لمجموعته

(١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، د محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ص ٨٥

(٢) الكاتب وعالمه ، تشارلس مورجان ، ترجمة الدكتور شكري محمد عياد ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٧٩

الأقاصيص الشعرية الوجدانية » عام ١٨٩٠ ، ودعا فيها الى أن تكون اللغة مأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية هي لغة الشعر [١] ، نقول ربما كانت تلك مناقشات من أهم وأقدم ما وصل الينا بهذا الخصوص ، ثم تلقف الشعراء تلك الدعوة ، ووصلت الى الحد الذي تبناها شاعران كبيران من شعراء هذا العصر هما عزرا باوند الذي كان يقول بتضمين الشعر الحديث العادي [٢] واليوت المؤمن بعلاقة بين « الشعر والكلام المحكي » [٣] والذي جعل مقطعا كاملا من قصيدته « الأرض الخراب » يجري بلغة محلية عامية [٤]

وليس صوابا القول ان توجه الشاعر العراقي المعاصر الى لغة الحياة اليومية ، واحلالها محلا في قصائده قد جاء بتأثير مباشر من آراء ورد زورث أو اليوت غير أنه من الأمور المؤكدة ان وعي الشاعر الجديد ، وموقفه الواقعي ، واهتمامه بما يدور حوله من مشكلات اجتماعية وسياسية ، والتصاقه الشديد بالقضايا التي تهم المجتمع ككل ، هيأه الى الاقتراب من لغة الناس ، وتوظيفها في القصيدة ، أما ما ترجم بعد ثورة تموز ١٩٥٨ في مجال الأدب الواقعي والاشتراكي ، رواية وقصة وشعرا ودراسات نقدية فقد أسهم في تأكيد هذه النظرة الى اللغة في الشعر ، في محاولة

---

١) ينظر النظرية الرومانتيكية في الشعر ، كولردج ، ترجمة د عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١ ، ص ٢٧٠ ـ وينظر لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع الأديب وصناعته ، ١٠ ، من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده ، محمد خلف الله أحمد ، الطبعة الثانية ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٠ ص ٧٩ وما بعدها ، ثلاثة قرون من الأدب الامريكي ١٠٣/١

٢) عزرا باوند وحركة الشعر الصوري ، خلدون الشمعة ، مجلة المعرفة ، عدد ١٣ لسنة ١٩٧٢ ، ص ٢٣٢

٣) اليوت ، فائق متى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٦ ، ص ١٣٠ وينظر ايضا اليوت الناقد الشاعر ، ماثيسن ٥٤ ومقال اليوت « موسيقى الشعر » الذي ترجمة الدكتور محمد النويهي في كتابه « قضية الشعر الجديد » ص ١٩

٤) ينظر التجربة الخلاقة ، س ، بورا ٢١٥ وينظر أيضا الدراما في القرن العشرين ، بامبر جاسكوين ، ترجمة محمد فتحي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ص ٦٧

لتقريبه من مدارك الناس ، ولردم الهوة بين الشعر والقارىء الذي كثيرا ما شكا من صعوبة الشعر الحديث ، وتعقيد تراكيبه وصوره

ومع هذا كله فان عبارات مثل « الكلام المحكي » أو « لغة الحياة العادية ، « لغة الناس اليومية » تحتاج الى وقفة متأملة ، لأنها تبدو غائمة ، وغير واضحة تماما ، أيراد منها توجه الشاعر الى لغة الناس المتداولة التي تنبثق عن حياتهم وشؤ ونهم اليومية ؟ ليجعلها مادة قصيدته اللغوية ، وكيف يتأتى له ذلك ، ومثل هذه اللغة ليس لها حظ كبير من الجمال ، وصلتها بلغة الكتابة الفنية واهية ، لأن لغة الكتابة ، وكتابة الشعر بالذات لا بد أن تكون أكثر اشراقا وصفاء وذات قدرات خاصة على تحمل المعاني والرؤ ى التي يمتلكها الفنان ويحاول التعبير عنها بشكل فني متميز أم يراد بتلك العبارات لغة االعصر الأدبي الجديد ، الذي اتسعت فيه المفردة وتمكنت أن تكتسب مدلولات معاصرة ليست بعيدة جدا عن فهم الانسان الذي لا يمتلك ثقافة لغوية عالية ، ان هذا الافتراض هو الأقرب الى المنطق ، أو الى ما يراد لنا أن نفهمه من مثل تلك العبارات

ولعل في مقال اليوت الذي ترجمه الدكتور النويهي في « قضية الشعر الجديد » ما يفيد في توضيح هذا الاشكال ، يقول اليوت « اننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي ، وطريقة أسرته وأصدقائه ، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره » [١] ، وهذا لا يعني استلهام لغة الناس استلهاما مباشرا ، وانما يشير الى أن تلك اللغة والألفاظ بما تحمله من دلالات ، وايحاءات ينبغي أن تكون مادة أولى ، قابلة للتشكيل وللصياغة التي تمنحها ـ ضمن الجملة الشعرية وأسلوب الشاعر ـ كيانها الأدبي المتميز الذي بقدر ما يقترب من اللغة كما هي عند الناس فانه ينأى بها ويحلق ليكسبها جمالا وتفردا أدبيا ، ويضيف في مكان آخر من مقاله قائلا « يجب أن يكون بين الشعر ولغة الحديث في عصره « عصر الشاعر » ما يجعل سامعه يقول هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعرا » [٢] ، وهذا يدلل بوضوح على أن اليوت يرى أن

(١) قضية الشعر الجديد ، ٢٢

(٢) نفسه ، ٢١

هناك بونا بين اللغة كما يستخدمها الانسان في حياته وبين لغة الشعر التي تظل أسلوبا خاصا ، طموحا وأمنيات بعيدة عن الانسان غير الشاعر والذي لا يستطيع أن يتحدث بطريقة شعرية أبدا ، ولذا يقول أرشيبالد ماكلش « الكلمات في القصيدة تتخذ وزنا أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام العادي أو في صفحة جريدة ، أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية ، اننا نلمس تكثيفا لمعانيها [1] » ولعل هذا « الوزن الأثقل والتكثيف » هو أولى مهام الشاعر البارع لأن عمله تنقية اللغة السائدة التي هي ثمرة الحياة العملية ، والارتفاع بها بجهوده الخاصة الى خلق مثالي كما يقال [2]

ولقد قادت الشاعر العراقي قناعاته بضرورة الافادة من اللغة اليومية التي تنبثق عن شؤون حياة الناس العادية ، الى شيوع أنماط من اللغة العامية أو النثرية التي تسربت الى بنية القصيدة اللغوية ، ومن هذه الأنماط ، المفردة ، ومجموعة من المفردات ، ثم العبارة ، وأخيرا القصيدة كلها ، أو جزء كبير منها ، لأن هناك قصائد كاملة تجري بلغة توشك أن تكون عامية ، وسنأتي هنا على نماذج معدودة تمثل هذه الأنماط من التعبير اللغوي ، تجنبا للافاضة ، ورغبة في تكثيف الحديث

وقبل أن نعرض لهذه النماذج ينبغي أن نشير الى أننا لسنا ضد هذه الأنماط من الاستخدام ، ولسنا معها أيضا ، لأننا نرى أن هذا التوجه ينبغي أن يكون حذرا ومشروطا ، بمعنى أن يكون مما تستدعيه الضرورة الموضوعية ، أو اللغوية ، أو الحالة النفسية التي يكون الشاعر فيها ، وان لا يبدو رغبة شخصية غير مبررة ، لا تخضع لضوابط ، لأن هذا قد يقود الشاعر الى الابتذال الواضح والركاكة المخلة التي تسيء الى لغة القصيدة أكثر مما تنفعها

ومع اهتمام وعناية السياب بلغته وتراكيبها التي تقترب بشكل أو بآخر من لغة التراث العربي ، وسنشير الى ذلك في هذا الفصل وفي فصل الصورة أيضا ، فان في

---

[1] الشعر والتجربة ، ٢٠

[2] ينظر الرؤيا الابداعية ، هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر ، ترجمة اسعد عبد الحليم ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٧

شعره العديد من الألفاظ العامية ، وربما كان بعض هذه الألفاظ ينحدر من أصل لغوي فصيح ولكنه قد صار بتطور الحياة وتعاقب الأجيال جزءا من اللغة العامية ، ومن هذه الألفاظ مثلا ما جاء في قوله

ما زلت أضرب مترب القدمين ، أشعث في الدروب
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يدا ندّية
صفراء من ذل وحُمّى ، ذل شحاذ غريب ،
بين العيون الاجنبية
بين احتقار ، وانتهار ، وازورار ، أو « خطيّه »
والموت أهون من خطيّه
من ذلك الاشفاق تعصره العيون الأجنبية (١)

و « خطيّة » كلمة اشفاق في اللهجة العراقية والكويتية الدارجة ، ويشار بها الى من هو في حالة مأساوية ، أورثة محزنة ، ويبدو أن السياب كثيرا ما سمع هذه المفردة تطلق عليه أيام كان متغربا وجائعا باحثا عن عمل في الكويت ، فوظفها ، وكان التوظيف موفقا حقا ، وذلك لأكثر من سبب ، فالشاعر أراد أن ينقل للقارىء تلك الحالة المأساوية التي يقال له فيها « خطيّة » وهنا تصير المفردة قادرة على احتواء الموقف برمته ، والايحاء به ، وسيرى القارىء انه ينذر حقا وجود بديل لغوي يستطيع أن يعبر بشكل تام عن المعنى الفاجع الذي تحمله لفظة « خطيّة » وأخيرا فان لهذه اللفظة ميزة أخرى وهي أنها تتساوق في الايقاع مع « ندّية » التي تقدمت ، وهذا التوافق جهل منها قافية مناسبة وجميلة ، عفوية لا تحمل شيئا من التصنع والتكلف ، من هنا تمتلك تلك المفردة الضرورات التي تحدثنا عنها ، ففيها اتحدت ضرورتان هما الضرورة النفسية واللغوية

واذا كان السياب قد وفق في « خطيّة » فانه قد أخفق اخفاقا ذريعا في توظيف مفردة أخرى في قصيدته « سريروس في بابل »

---

(١) أنشودة المطر ، ١٤ ـ ١٥

لكن سربروس بابل ، الجحيم
يخب في الدروب خلفها ويركض
يمزق النعال في اقدامها « يعضعض »
سيقانها اللدان ، ينهش اليدين أو يمزق الرداء [1]

والشاعر يتحدث عن الكلب الأسطوري المرعب « سربروس » الذي يصوره راكضا وراء عشتار ليمزق جسدها الجميل ، و « يعضعض » « صيغة شعبية للفعل » « يعض » ولا نجد لهذه المفردة ضرورة تحتم توظيفها ، وذلك لأسباب أيضا ، منها أن يعضعض لا توحي من ناحية الدلالة بتأكيد معنى العض القاسي الذي كان يطمح الشاعر الى تصويره ، العض الشديد الممزق ، وربما أوحت بالدلالة المضادة ، أعني أنها قد تطرح معنى الفعل الذي يدل على الألفة ، المداعبة ، التحبب ، أو شيء آخر قريب من هذه المعاني ، ثم انها ليست مما تستدعيه أو تحتمه الضرورة اللغوية لأن بامكان الشاعر أن يجد البديل الأمثل عنها في اللغة الفصحى ، والذي يدل على قسوة الفعل ، أما كان يستطيع القول مثلا

يمزق النعال في أقدامها يُحّرقُ
سيقانها اللدان

وسنرى هنا ان « يحّرق » تبدو منسجمة مع فعل الكلب الأسطوري ، لأن الشاعر كان قد وصفه في أول القصيدة بأنه محرق

أشداقه الثلاثة الرهيبة احتراق
يؤج في العراق

ولكن الذي منع السياب عنها هو حرصه الشديد على القافية لأن « يحّرق » لا تتجاوب في الصدى مع « يركض » فلجأ الى « يعضعض » التي جاءت قافية نابية ومتكلفة ، واذ نتجاوز اللفظة الشعبية ومدى نجاح الشاعر في توظيفها فاننا سندرك أن الصورة الشعرية بشكل عام ، أو المعنى كله ، هو معنى عادي ، غير مثير ، ولا يدل على مهارة ، والا فأية قيمة فنية يمكن أن تنشأ من أبيات تقول ان كلبا « رمز

---

(١) أنشود المطر ، ١٧١

للحاكم » يركض وراء عشتار ويمزق نعالها ، ويعض رجلها الجميلة ، ويدها ويمزق ثوبها

ويبدو بلند الحيدري معجبا اعجابا شديدا بالفعل « داس » « يدوس » دون أن نجد مبررا فنيا لهذا الاعجاب الذي دفع الشاعر الى ملاحقة هذا الفعل من مجموعة شعرية الى أخرى

ورأى فجره فداس جبينه [١]

أو

أيها الانسان يا من دستني [٢]

أو

بدّلي النور بالظلام

ودوسي

تحت رجليك عمري المكدودا [٣]

واذا كنا نصادف في أبيات السياب أو بلند أو غيرهما [٤] بعضا من هذه المفردات الشعبية ، وكثير منها ينتمي في أصوله الى اللغة الفصيحة ، فان هذه الظاهرة تتكرس في شعر حسين مردان تكريسا واضحا ، ولا تكاد تخلو قصيدة واحدة من تلك المفردات التي تتصف بأنها موغلة في الشعبية ، أي ليس لها أصل فصيح الأمر الذي أضفى على لغة الشاعر ركاكة وشعبية واضحة ، ففي قصيدته « الطابوحة » نقرأ ،

وأنت في « نفنوفك » الأنيق

« طابوحة » ترش في وجوهنا البريق

---

(١) أغاني المدينة الميتة ، ١٦

(٢) خفقة الطين ، ١٠٠

(٣) نفسه ، ١٠٨

(٤) وينظر ديوان شاذل طاقة ٢٧٤ ، وخيمة على مشارف الأربعين ، ٢٥ ، ١٢٧ ، والخيمة الثانية ٢٨ ، ٩٩

وثغرك الصغير
علبة « حلقوم » على شفاهنا تذوب
ومن ترانيم العيون السود والدموع
« سالوفة » ليس لها مثيل
لاح له « الجمّار » فوق كتفك الخليع
فكل ما فيك من الورود
ومن « نزاكه » الحديث [1]

ولعل القارىء العربي سيجد صعوبة في فهم هذه الأبيات ، ولقد تنبه الشاعر نفسه الى أن القارىء غير العراقي لن يفهم حديثه ، فالحق في آخر المجموعة كشفا بالمعاني التي تحملها هذه المفردات الشعبية ، فقال مثلا « « الطابوحة حشرة صغيرة في مؤخرتها مادة فسفورية تضىء في الليل فتبدو كمصباح صغير يتألق في الفضاء » ، انها اليراعة اذن ، الحباحب ، ولسنا ندري لم لم يقل

وأنت في « نفنوفك الأنيق »
يراعة ترش في وجوهنا البريق

أما تعريف الشاعر لـ « النفنوف » و « الجمار » و « النزاكة » فسيقودنا ـ عبر القصيدة كلها ـ الى تقرير حقيقة قال « النفنوف » « ثوب فيه خفة » ويقصد أنه يشف عن جسد المرأة و « النزاكه » الرقة في أقصى درجاتها ، هذه المفردات اذن تلتصق عند حسين مردان بموضوعاته الغزلية ذات الحس الجنسي المباشر ولكن الشاعر كان يستطيع أن يقدم الاحساس بالجنس من خلال لغة فصحى ، كما رأينا في عدد غير قليل من قصائد نزار قباني ، ويبدو ان الذي صرفه عن هذا هو انه كان يحاول تقريب معانيه الشعرية من نساء عراقيات معينات تعلق هو بهن ، وقد لا نكون بعيدين عن الصواب لو أننا قلنا أيضا انهن « أنصاف أميات » ، أو « أميات » لأنهن بحاجة الى مثل هذه اللغة لكي يفهمن شعر شاعرهن ، ان هذا هو التفسير الوحيد لشيوع هذه الظاهرة في شعر حسين مردان ، وفي شعره الغزلي بالذات

---

(١) طراز خاص ١١ ـ ٢٠

في نماذج شعرية أخرى يتسع حجم توظيف اللغة العامة ، وتجتمع المفردات لتشكل تركيبا أو عبارة ، ففي قصيدة السياب « المومس العمياء » يمر بائع الطيور ، وتستمع المومس الى صوته ، وتقترب منه

وتوسلته ؛

« فدى لعينك ، خلني بيدي أراها »

وتمس أجنحة مرقطة فتنشرها يداها

وتظل تذكر ـ وهي تمسحهن ـ أجنحة سواها

كانت تراها وهي تخفق ، ملء عينيها ، تراها (١)

و« فدى لعينك خلني » تعبير فصيح في الأصل ولكنه تحول على ألسنة الناس الى صيغة شعبية (٢) كثيرا ما ترددها المرأة ، والتصقت بلغة النساءالشعبيات دون الرجال ، وتوظيف السياب لهذه العبارة توظيف موفق ، فقصيدة الشاعر قصصية ، وانطاق البطلة بلغتها المحلية الخاصة أمر غير معيب في الرواية أو القصة ، والعبارة كما أوردها الشاعر تطرح موقفا نفسيا أيضا ، مشحونا بالأسى و « التوسل » ومن يتأمل العبارة « فدى لعينك » ويربط بينها وبين غياب ضوء عيني البطلة ، و « بيدي أراها » التي هي امتداد لحالة العمى ، وتعكس توق المرأة الى مجرد « تلمس » الطائر ، سيدرك ان هذه الكلمات الشعبية كفيلة بأن تخلق فينا الاحساس بالفاجعة الشخصية التي تعيشها بطلة القصيدة

ويزاوج عبد الرزاق عبد الواحد في موضع من قصيدته « المصادرة » التي مرت بنا في الفصل الثاني من هذا البحث بين الاداء الفصيح والعبارات الشعبية كتوظيفه تلك « الاهزوجة » التي ترددها الأمهات العراقيات ، والتي تصور فخرهن بأولادهن الذين صاروا أبطالا

يقول بطل القصيدة وهو يتحدث عن موقفه أيام الحرب ، ويشرح لمن يحاكمه أفعاله

---

(١) أنشودة المطر ، ٢٠٦

(٢) والعبارة تنطقها النسوة بهذا الشكل « فدوة لعيونك » أو « فدوة العينك »

كنت أدفع دبابتي في وجوه التماسيح
ملغومة بالأهازيج ،
بالشعر
ملغومة بالتي طوحت بعباءتها وهي « تردس »
« هزيت ولوليت الهذا »
كنت « هذا » الذي زاحمت فيه كل الشماتة والموت [١]

وتوظيف هذه العبارة الشعبية ، دليل مهارة ، وصنعة مقتدر ، لأنها مما يتطلبه لموقف ، كما انها جديرة بتفجير الغضب المحتدم في نفس البطل أثناء المعركة ، حيث يتخذ من اهزوجة أمه وفخرها به قوة جديدة تدفعه للثبات في مواقع القتال ، لأنه يعرف جيدا مدى ما تثيره هذه الكلمات في نفسه « تـردس » ، و « هزت ولولت » [٢]

واذا كانت هذه الكلمات قد وظفت لابراز الموقف النفسي فان لها وظيفة أخرى تتعلق بتوضيح بعض ملامح « الشخصية » داخل القصيدة ، فمن خلالها سيتعرف القارىء على بيئة البطل ، وسيتأكد له انه ينتمي الى بيئة ريفية جنوبية ، لأن الأم التي تطوح بعباءتها و « تردس » هي أم من الجنوب العراقي بالتأكيد

واذ نتجاوز المفردة الشعبية التي لا تشكل خللا كبيرا في لغة القصيدة الا اذا شاعت شيوعا واضحا كما هي عند حسين مردان ، أو بدت بدون وظيفة فنية ، فسنجد عددا غير قليل من القصائد ، ولدى أهم الشعراء لا يخلو من تراكيب نثرية ، أي جمل نثرية كاملة ، وهذه الجمل تشبه تلك الألفاظ لأن بعض مفرداتها ينتمي الى اللغة الفصحى ولكنها من خلال التركيب قد اكتسبت حسا وأداء شعبيا واضحا ،

---

(١) الخيمة الثانية ١٨٩ ، وينظر أيضا ١٧

(٢) الردس حركة تصاحب الاهزوجة وهي تنسجم ايقاعيا مع الكلمات ويتصف بانه طريقة خاصة لضرب الأرض بالأرجل ، وغالبا ما يستخدم فيه كعب القدم متجاوبة مع حركة اليدين أيضا ، و « لولت » المرأة هددت « ترنمت » لوليدها وهو في المهد لينام ، و« هزت » واضحة ولكنها بالاداء الشعبي تتحول الى « هزيت »

وهنا يتحول الأداء اللغوي ـ بخلوه من الصورة وقربه من التقرير ـ الى تعابير لا تفرق كثيرا عن لغة أي انسان على قسط بسيط من الثقافة اللغوية

يقول البياتي

فمهنة التمسيح في زماننا يبرع فيها العور
والأذناب (١)

و « مهنة التمسيح » اصطلاح شعبي يشار به لمن يمسح أكتاف الآخرين طمعا في نوالهم ، وتدليلا على ضعته وتملقه وخلوه من الكرامة الشخصية ، وقارىء هذه الأبيات سيدرك أن عبارات من هذا النوع ، تبدو بلا وظيفة فنية ، وسيبحث دون جدوى عن المبرر المعقول لورودها ، أو عن الضرورة التي حتمت الافادة منها

ويتسع الأداء النثري في قصائد أخرى للبياتي ، ويتجاوز المفردة أو المفردة وصفتها ، ليشمل تركيبا أوسع وسيقول لنا بلغة لا تسمو كثيرا على لغتي وأنا أكتب هذه الكلمات ، سيقول انه مر باستانبول ، لم ينزل بها ، لأنه كان على عجالة من أمره

مررت باستانبول
لا أقول
نزلتها
لأنني عجول (٢)

ولأن الشاعر العراقي ليس بعيدا عن السياسة ، وانما هو فيها دائما ، وجزء منها فقد انتقلت لغة السياسة والشعارات السياسية الى قصيدته وبدأ ينظم تلك العبارات التي هي شبه لافتات اعلامية ودعائية تؤكد انتماءه وموقفه السياسي ، ولا تخلو مجموعة شعرية من هذا النمط التعبيري ، وربما كان البياتي أكثرهم جميعا تعبيرا

(١) ديوان البياتي ٢/ ٢٠١

(٢) ديوان البياتي ١/ ٥٤٩ ، وينظر أيضا ١/ ٦٧٨ ، ٦٧٩ ، ٢/ ٣٧٥ ، و٣/ ٣١١ ، ٣٩٢ ، ٣٠٢ ، وتنظر الخيمة الثانية ٥٦ وأوراق التوت ٥٠ ، ٥٢

عن مثل هذه الشعارات وبخاصة في فترة صدور أباريق مهشمة ، والمجد للأطفال والزيتون ، و « عشرون قصيدة من برلين »

يقول البياتي في قصيدته « فيت مين » من مجموعته « أباريق مهشمة »

لا مجد تحت الشمس

الا مجد أبناء الحياة

والخبز والحرية الحمراء والغد والمصير .

الموت للمستعمرين

يا أنت يا « لاؤوس » يا غاب العبير

في قلب ماردنا

الموت للمستعمرين [1]

وترد في قصيدته « أغنية خضراء الى سوريا » هذه العبارات

ولك النصر

وللفاشست الموت الزؤام [2]

أو

يا يسقط المستعمرون

ومنظمات دفاعهم يا يسقطون

يا يسقط الأوغاد أعداء الحياة

السارقون ربيعنا يا يسقطون [3]

أو

يا فقراء العالم المنهوب

اتحدوا

يا فقراء العالم المنهوب [4]

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي ١/ ١٧٩

(٢) نفسه ١/ ٣٤٤

(٣) نفسه ١/ ٤٤٦ ، ٤٤٧ وينظر أيضا ١/ ٢٧٥ و ٤٧٧ و ٣/ ٥٦ و ٣/ ٤١٥

(٤) نفسه ٣/ ٥٦

وتقول نازك الملائكة في قصيدتها « تحية الى الجمهورية العراقية » التي نظمتها الشاعرة في الرابع عشر من تموز ١٩٥٨

السوق صحا يا ورد حذار
من نغمته الصهيونية
ومخالبه الأمريكية
جمهوريتنا عشت سلمت من الطغيان (١)

ولا يخلو شعر بدر شاكر السياب من نظم مثل هذه العبارات النثرية ذات العلاقة بالموقف السياسي للشاعر كما حدث في قصيدتيه « الى جميلة بوحريد » و « رؤ يا في عام ٥٦ »

هذه نماذج قليلة توضح لنا بشكل جلي نمطا من الأداء اللغوي الشعري الذي شاع في الشعر العراقي المعاصر بدعوى الواقعية واستلهام لغة الواقع والذي اساء الى البنية الشعرية إساءةً واضحة ، وجعلها فنا للشعارات لا يرتضيه فنان او ناقد ، بل يرفضه حتى أرباب السياسة الكبار ، وهنا لا بد لنا أن نتذكر موقف ماركس وانجلز من هذا النمط من الفن اذ يقولان « ان الفن الدعائي الصارخ هو فن سقيم وغير فعال على حين أن الفن ينطوي على حيوية وخيال وشكل ومهارة »(٢)

وربما ذهب الشاعر الى أبعد من هذا وتجاوز المفردة الشعبية ، والعبارة ، والتراكيب النثرية الاخرى ، فكتب قصيدته كلها بأداء شعبي كما فعل صلاح نيازي

---

(١) ديوان نازك الملائكة ٢/٤٥٣ ، ٤٥٤ ومن أغاني الحرية ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦١ ! ١٦ ١٧ ، ١١٦ ، ١٣٨ وينظر على سبيل المثال المجموعات الشعرية التالية رحيل الامطار لشفيق الكمالي ٩٣ وديوان شاذل طاقة ٢٤٣ ، ٣٠٨ ، ٤٢٠ والحب والحرية لمحمد جميل شلش ٢٦ ، ٨٥ وخطوات في الغربة لبلند الحيدري ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٥٠ ، والنجم الرماد لسعدي يوسف القصائد اعتداء ، بعض محرري الصحف ، وطني و « الربان » لألفريد سمعان ٨ ، ١١ ١٤ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ٣٢ ، ٧٣

(٢) التطور في الفنون ، توماس مونرو ترجمة محمد علي ابو درة وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١/٢٤١

في قصيدته التي لا يمكن لقارىء غير عراقي أن يفهم منها شيئا

وأبو جبار من عام بحي الشاكريّة

دائخ الصدغين صافن

وصراخ الناس سياراتها الكثر الطريّة

مسبحات خرزة في اثر خرزة

لينات مثل شكوات حليب

وهو يدري أن تسواهن تبيع الروبة الزينية في سوق المدينة

كانت « أم جبير » - أح - تكرمون

زوجة مستورة حسنى بهية

حسها لا يطلع

منذ أسبوع بعاشوراء جبار « كبير »

يغبش الصبح على الريق

وفي سرواله الخاكي أكلة

انه صانع فيترجى صغير[1]

ويعلق طراد الكبيسي على قصيدة صلاح نيازي قائلا « ان هذه القصيدة مأساة من المآسي التي ارتكبت باسم الشعبية في الشعر العراقي بعد ثورة تموز ١٩٥٨ »[2] وليست قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد « سطوح » ببعيدة عن هذا الأداء

بالأمس مات أبو فلان

أبناء هذا الوقت

هه سحقا لهذا من زمان

لم يبق الا عرضنا

حتى كلام الله مات

(١) مجلة المثقف ، أيلول ١٩٦٢ ، ص ٥٩

(٢) شجر الغابة الحجري ، ١١٠

لم لم دعيهم يضحكون
أفليست الدنيا لهم يتخيرون ويتركون
يتزوجون وينجبون
غدا يتدللون
سنذوق لحما تفهمين

وله قصيدة أخرى بعنوان « من حياتنا » تجري على هذا النهج من الأداء اللغوي الشعبي أيضا [(١)]

ويزاوج ياسين طه حافظ في قصيدته « النشيد » بين البناء اللغوي الفصيح والأداء الذي أراد له أن يكون له عاميا وشعبيا ، في محاولة لخلق لغة مناسبة لموضوعه الذي يتغنى فيه بأمجاد الوطن ، فيقول

تهدر ما بين بيتي والأفق حفارة
وقطار وحاصدة
ومعمل أسمنت
وشاحنة اثر أخرى تمر [(٢)]
مطعمة ، ومسورة بالمكائن تجهر
بالقطع والطبع والقلع والردم والسحق
والصب والفتح والغلق والضرب والصد [(٣)]

نفس تدور مع القايش في فرح الميكانيك
نفسي تتسلق تلك السلالم مع عامل الكهرباء [(٤)]

الموروث الأدبي ، بمعناه الشامل ، أحد المصادر الأساسية البالغة الأهمية التي

---

(١) نقلا عن الشعر الحر في العراق ٣٥٠
(٢) النشيد ، ٢٥
(٣) نفسه ، ٧١
(٤) النشيد ، ٨١

(٣)

تكون لغة الشاعر الحديث ، وتمنحها الأصالة والتدفق والالتصاق بمعطيات الأدب الذي هو جزء من تكوين الأمة وجزء من تاريخها ووجودها ، وهذا الموروث الأدبي واللغوي لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه اذا أراد الشاعر لأدبه ولغته النمو والامتداد والتطور ، ولا يخلو أي شعر عظيم في أدب أية أمة من الأمم من هذه الرابطة التي تشد الشاعر الى « أجداده الشعراء » كما يقول اليوت [١] غير أن هذه الرابطة التي تشد الشاعر المعاصر الى أسلافه لا تعني المحاكاة ، أو المحاكاة الحرفية للغة الأقدمين مفردات وأساليب وبناء ، ولو فعل هذا لصار فريسة للماضي ، وصورة تقليدية منه ، ان الشاعر المقتدر انما يتمثل الموروث ويعيد خلقه خلقا جديدا يحمل خصائصه الفردية وطابع عصره ، لا يبدو تقليدا منتميا الى عصور ماضية ، وليس هو شكلا منفلتا متحررا تماما

لقد حاول يوسف الصائغ في دراسته لحركة الشعر الحر في العراق أن يتلمس المبررات التي تجعل من شاعر قريبا من عطاء أسلافه بينما يكون الآخر بعيدا أو أكثر بعدا عن اللغة العربية التي حملت الموروث الأدبي ، شعرا ، ونثرا ، ويرى الصائغ أن مرد ذلك يكمن تارة في مدى قرب الشاعر من دراسة الأدب العربي في الجامعة ، ويراه مرة أخرى نتيجة لموقف الشاعر السياسي ، ويقول في هذا المجال « ان بعض الشعراء أكمل دراسة الأدب في قسم اللغة العربية بدار المعلمين العالية أو في كلية الآداب ، وقد مكنت الدراسة هؤلاء الشعراء من أن يكونوا قريبين من الشعر العربي القديم ومن الطبيعي أن ينعكس أثر ذلك بحدود متفاوتة في لغة القصائد التي انتجوها في تلك السنوات » [٢] ، ويقول في مكان آخر من بحثه ان اهتمام اليساريين والماركسيين بايصال النتاج الأدبي للجماهير وتأكيدهم أهمية اللغة الشعبية ـ انطوى على قدر كبير من التحرر ازاء اللغة [٣] ، ويضيف « أما الاتجاه القومي

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ، ٦

(٢) الشعر الحر في العراق ، ٣٢٠

(٣) نفسه ، ٣٢٢

فلقد ظل بشكل عام محافظا في نظرته الى اللغة باعتبارها تراثا مقدسا ، ولهذا ظل هذا الاتجاه خاضعا لضوابط اللغة القديمة، شاجبا كل خروج على هذه الضوابط والحدود ، باعتبار ذلك انتقاصاً من التراث » [1] ومع أننا لا نعرف على وجه التحديد ما الذي يعنيه الصائغ بهذه الضوابط والحدود ، فاننا نرى أن قضية تخرج الشاعر من دار المعلمين العالية ليست ذات شأن كبير في كونه مقتربا من التراث مبتعدا عنه ، ومعطيات الشعر العراقي نفسه تؤكد هذا ، والصائغ يعرف أن البياتي مثلا وهو خريج قسم الأدب العربي وأحد كبار الشعراء العراقيين يخلو نتاجه الشعري حتى في السنوات التي كان قريبا فيها من أيام تخرجه في الجامعة من تلك الملامح اللغوية التي تشده الى التراث العربي ، أما السياب فلم يكمل دراسته في قسم الأدب العربي ، وهو مع هذا يفوق زملاءه كلهم اقترابا من الموروث الأدبي واللغوي ، فاذ تذكرنا أن السياب والبياتي كانا في تلك الحقبة يساريين فالأول منهما شيوعي ، والآخر كان قريبا من الحزب الشيوعي أو اليسار عامة أدركنا أن كون الشاعر خريج أدب عربي ، وكونه ماركسيا أو قوميا ، مسألة لا تحقق ارتباط الشاعر بالموروث تحققا كافيا اذ ليس كل شاعر ماركسي بعيدا عن التراث وليس الشعراء ذوو الاتجاه القومي ملتصقين جميعا بالتراث ، بشكل واضح تماما ، ولو قرأنا أغلب شعر الكمالي وعلي الحلي ومحمد جميل شلش في الفترة التي عنى الصائغ بدراستها [2] ـ ونستثنى هنا القصائد ذات الشكل التقليدي ، أو قصائد الحماسة ـ لوجدناه لا يتميز كثيرا من الناحية اللغوية عن شعر زملائهم الذين عرفوا بالماركسيين ، أو أنه كان جزءا من اللغة الشعرية الجديدة السائدة التي يكتب بها الشاعر الشيوعي أو البعثي أو غيرهما على حد سواء

اننا لا نستطيع أن ننفي تماما أن الدراسة الجامعية في قسم اللغة العربية بهذه الكلية أو تلك أو الاتجاه الفكري الذي يحمله شاعر ما قد يجعله قريبا الى حد ـ نظريا أو تطبيقيا ـ من التراث ، ولكننا لا يمكن أن نطمئن الى أن تلك المسببات وحدها هي

---

(١) نفسه ،

(٢) درس يوسف الصائغ حركة الشعر الحر في العراق منذ النشأة حتى عام ١٩٥٨

العامل الذي يتحول الى قاعدة أساسية أو استنتاج جوهري يتم من خلاله تصنيف الشعراء قربا من التراث أو بعدا عنه ، فتحقق هذه العلاقة سلبا أو ايجابا انما هو موقف فردي بالدرجة الأولى غير أن هذا الموقف الفردي وليد مسببات ومؤثرات أيضا ، وهذه المسببات قد لا تكون بالضرورة « ايديولوجية » أو « دراسيه » في قسم اللغة العربية ، بل هي في الغالب ادراك ووعي ثقافي عام أو خاص [1] نظرة ثقافية معينة قد تجعل هذا الشاعر قريبا من لغة التراث ، وذاك متمثلا لها ، وثالثا بعيدا عنها ، وربما تعزز الموقف الفردي بالدراسة الجامعية أو تبلور وتأكد عبر نظرة نابعة عن موقف ايديولوجي ، وضروري هنا أن نقول ان الصائغ لا يتناسى الموقف الفردي [2] ولكنه لا يوليه من الأهمية ما يولي تقسيماته تلك .

وتتحقق علاقة الشاعر بالتراث الأدبي واللغوي من خلال مستويات متعددة منها الألفاظ ومنها التراكيب ثم استحياء الجو اللغوي الشامل لنمط موروث من الأداء وأخيرا ما يحدث في حالة التضمين والاقتباس ، وموقع هذا من بحثنا في فصل « الصورة الشعرية » .

وليس جديدا القول بأن السياب كان أقرب شعراء جيله الى المفردة العربية الموروثة التي لم يعد استعمالها شائعا في لغة هذا العصر ، ففي شعره يرى القارىء العديد من الألفاظ كـ « المرابع ، الأثافي ، الخذم للسيف ، واشرأبّ ، ويدلهم ،

---

(١) ضروري هنا أن نشير الى ما قاله محمود العبطة عن السياب : « كان يعود الى ديوان المتنبي ، أو أبي تمام أو البحتري ، وغيرهم من فحول الشعراء ولكنه كان مشغوفا بدرجة لا توصف بأبي تمام ، يحفظ مطولاته ، ويحلل صوره ، ويعيش أجواءه » ينظر لهذا : « بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق » ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٥ ، ص ٩ .

(٢) الشعر الحر في العراق ، ٣٢٠ .

Riyadh Hamza

وأنصاب ، والعارض السحاح »[1] وغير هذه المفردات ما يصعب عده ، وكلها توحي بأن الشاعر كان دائم القراءة والمراجعة للشعر العربي القديم ، وان هذا المعجم الموروث الواسع هو مما تسرب الى لغة الشاعر من تلك القراءات

ان ما يهم الباحث عندما يتعرض لقضية المفردة الموروثة ، وغير الشائعة في لغة عصرنا هذا ، هو أن يلمس الدافع الذي حدا بالشاعر لهذا الاستخدام أكان لهوى خاص ، صدفة ؟ أم أن هناك ضرورة حتمت هذا الاستخدام ، وأخيرا أكانت له وظيفة فنية ، أم لا ؟

في قصيدة السياب « غريب على الخليج » نقرأ

وهي النخيل أخاف منه اذا « أدلهم » مع الغروب ،
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤ وب ،
من الدروب [2]

ونرى أن الشاعر وظف في هذه الأبيات مفردة واحدة ليست شائعة في الاستخدام اللغوي المعاصر ، تلك هي الفعل الماضي « أدلهم » فأية ضرورة حتمت انبثاق هذا الفعل ؟

ان من يتأمل هذه الأبيات جيدا يدرك أن الشاعر ـ أثناء كتابته القصيدة ـ كان بحاجة الى فعل ذي مواصفات خاصة ، أولها أن يدل على الكثرة والكثافة ، وأن يرتبط بصفة لونية هي درجة من الظلمة ، وأن يثير حالة نفسية أيضا ، هي الخوف ، أو التوجس خيفة لدى طفل صغير يسكن غابات النخيل ، ويذعر منها ليلا ، وكل هذه المواصفات تعتبر ضرورات موضوعية ولغوية ونفسية ، وهنا أسعفت السياب

---

(١) ، (٢) أنشودة المطر ، ١٣ ٤٣ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٧٦٤ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٤ ١٤١
١٧٤ ١٧٧ ١٨١ ١٨٧ ١٨٨ ١٩٠ ٢١٠ ٢١٢ ٢١٦ ٢١٩
٢٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٤١ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣ والمعبد الغريق ، ٤١ ،
٦١ ، ٦٣ ، ٢٣٧ ، ٢٤١ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣ والمعبد الغريق ٤١٠ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٤ ،
٧٧ ، ٧٨ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ومنزل الاقنان ٤٧ ، ٥٠ ،
٥٩ ، ٦٠ ، ٨٠ ، ٨٥ ، ١٠١ ١٣١

ذاكرته ، ومخزونه اللغوي الذي قدم له هذه المفردة التي يتحتم عليه استخدامها لأنها تحتوي تلك المواصفات معا ، ولعل ضرورة مجيء هذا الفعل ستبـدو أكثر وضوحا للقارىء الذي عرف وخبر صورة بساتين نخيل البصرة ليلا ، كثافة وظلمة وخوفا ، والتي لا يعبر عنها بدقة غير الفعل « أدلهم »

وترد في قصيدته « قافلة الضياع » هذه الأبيات

هيهات ليس للاجئين ولاجئات من قرار ،

و ديار ،

الا « مرابع » كان فيها أمس معنى أن نكون

النار تركض كالخيول وراءنا أهم المغول ، على ظهور « الصافنات » ؟

وهل سألت الغابرين ،

أروّضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس كل تراثنا « أنصاب » طين [1]

وفي هذا النص يتسع حجم توظيف المفردة الموروثة ، فنحن هنا أمام « المرابع صافنات ، أنصاب » وسنرى ما اذا كان لهذه المفردات ضرورات أو وظائف

القصيدة تتحدث عن اللاجئين الفلسطينيين الذين وجدوا أنفسهم بلا ديار أو وطن ، ولقد انتقى الشاعر أول الأمر « مرابع » ، والمرابع جمع « مربع » وهو موضع سكن القوم ، ولا يفهم منه جمع القله ، كما انه يفتقر الى الصفات المقترنة به كالتي ترتبط بـ « الدمن » مثلا ، والتي غالبا ما تحمل صفة القدم أو البلى ، فالمرابع اذن لا تشير الى قدم أو جدة ، مكان فرح الأحبة وتجمعهم أو مكان مغادرتهم وخراب موضع سكناهم وسيرى القارىء أن هذه المفردة صارت ضرورة من ضرورات الاستخدام اللغوي ، وذلك بعد أن أكسبها الشاعر ـ ـ من خلال التركيب ـ صفات اقترنت بها ، لأنها في البيت تبدو وكأنها تشير الى القلة لأننا بعد أن ضيعنا الديار « الوطن » لم يبق لنا الا مرابع ، أي بقية قليلة من الأرض ، ومن خلال السياق يحس

---

(1) أنشودة المطر ، ٦٤ ـ ٦٥

القارىء ان المرابع توشك أن تتصف بجمال ذاهب ، كانت على شيء من الجمـ
أيام كانت مجتمعا لأهلنا وأحبتنا ، ولكن ذلك كان بالأمس ، فالمرابع ـ الآن ـ اذ
تكاد تكون خربة من هنا صارت المرابع بعد أن اكتسبت ظلالا وايحاءا لغو
ضرورة لغوية تخدم المضمون والحالة النفسية ، توضحها ، وتفجر الاحساس الم
بها

ويختار السياب « الصافنات » والصافنات صفة للخيول الجيدة القوية ، وهذ
المفردة تتطلبها الضرورة لاستكمال الصورة الشعرية ككل والتي تهدف الى اثارة
الرعب الآتي من مقدم المغول على ظهور خيولهم التي تعرف الفتك والقتال ، ولعل
الصافنات هنا تحمل صفة « البديل » اللغوي الذي يغني عن التكرار لأن لفظة
الخيول وردت مرتين في الأبيات المتلاحقة ، وليس حسنا أن تتكرر لمرة ثالثة ، بهذ
الشكل المتتابع

ويوظف الشاعر « أنصاب » والأنصاب جمع نصب ، ومثلها نصب .
والنصب والأنصاب تنتمي الى الموروث اللغوي أكثر من انتمائها الى لغة هذا العصر
الذي يميل فيه المرء لاستخدام « التمثال والتماثيل » فلماذا لجأ اليها السياب ؟

انه هنا يتساءل أليس لنا نحن العرب الذين أصبحنا الآن مشردين ، بلا
وطن ، أليس لنا ماض عن عريق ؟ أما كان آباؤ نا يعرفون حقا كيف « تروض
الخيول » وكيف يصنع النصر ، أم أننا بلا ماض ، وليس لنا من تراثنا غير أنصب ،
هذه الأنصاب ذات الدلالة المقترنة بالوثنية والتخلف والتي أطاح بها المسلمون ، هذا
التساؤ ل المحير والمرير يتطلب مثل هذه المفردة التي أضاف اليها الشاعر لفظة
« طين » لتمعن في اثارة الأسى والحزن المتأتي من أنصابنا « البدائية » والرخيصة

أم نحن بدء الناس
كل تراثنا انصاب طين

حين ننتقل الى شعر عبد الوهاب البياتي نجد أن الحصيلة اللغوية لمثل مفردات
السياب قليلة جدا ، اذ أن مفردات البياتي غالبا ما تنبثق عن هذه اللغة الجديدة
المعاصرة ذات الألفاظ الواضحة والمعنى الشائع ، بل ان البياتي ليبدو أحد الشعراء

لمبكرين الذين كرسوا لغة الواقع والحياة الأدبية الجديدة في الشعر وأصلوها في عملهم الابداعي ، وصارت من بعدهم منهجا لغويا يحتذى به الشعراء ، وهنا لا بد لنا أن نقول ان القصيدة الجديدة التي تستسقي بعض المفردات الموروثة من الشعر والأدب ليست بالضرورة خيرا من القصيدة التي تخلو من تلك المفردات ، ذلك أن الشعر ليس عملا لغويا فحسب ، وان كل ما تدلل عليه تلك القصيدة انما هو الذاكرة اللغوية التي يتمتع بها كاتبها ، هذه الذاكرة التي تلقى بظلالها على مفردات الشاعر والتواصل بين الحاضر والماضي

ويعد شعر شاذل طاقه الذي كتبه منذ الخمسينات قريبا من لغة التراث العربي ، وربما كان أقرب الشعراء الى السياب من هذه الناحية فالمفردة العربية القديمة التي لم يعد استعمالها شائعا لا حصر لها في شعره ، ومن هذه المفردات على سبيل المثال « الرضاب ، البارق ، الفرقد ، حثوة ، المفازة ، المسبغة ، مرزم » ويلاحظ القارىء المتأمل ان أغلب هذه المفردات يأتي وكأنه مفتقر الى الضرورة التي تحتم التوظيف

حين أفضى
والى المقبرة الخرساء أمضى
ويهيل الترب فوق الرمس
حفار القبور
فاذكريني [1]

قد علاها اليوم قبر من غبار أسحم
يا له من حلم

ضائعا يبحث عن معناه بين الدمن
في نهار مظلم [2]

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقه ، ٣٦

(٢) نفسه ، ٣٨٢

أو وحوّم فوق قريتنا غراب أعور فلج (٣)

اننا هنا ازاء مجموعة من المفردات « الرمس ، أسحم ، دمن ، فلج »
ولنبحث عن الضرورة التي دفعت الشاعر الى التقاط هذه الكلمات فلا نجد مبرر
واضحا للافادة من الرمس ، مثلا ، دون القبر ، هنا توشك مثل هذه المفردات ان
تكون معرفة لغوية غير موظفة توظيفا فنيا ايجابيا ، ويبدو ان الشاعر لم يفلح كثيرا في
اختيار لفظة الرمس لأنها من ناحية الدلالة اللغوية على شيء من الخصوصية
فالرمس هو القبر القديم الذي يوشك أن يكون دارسا ، وواضح أن الشاعر لم يقصد
هـذا المعنى

ثمة كلمة ينبغي أن تقال في هذا الموضع وهي أن الشاعر البارع حقا هو ذاك
الذي يستطيع أن يبعث الحياة من جديد في ألفاظ هي على وشك الاندثار أو الموت
ويتأتى له هذا من حساسيته الخاصة ازاء المفردة الموروثة ، وتكمن بعض أهمية عمله
في قدرته على اكساب تلك المفردات ايحاءات جديدة ، ظلالا جديدة ، تنبثق عن
الحالة النفسية أو الضرورة الموضوعية للعمل الشعري ، ولقد مر بنا قبل قليل عمل
الشاعر في لفظة « المرابع »

ومر بنا احساس السياب بالمفردة « أدلهم » وكيف استطاع أن يشحنها بالايحاء
الملائم للمناخ النفسي الذي يشيع في تلك الأبيات ، وسنرى هنا كيف أفاد شاذل
طاقة من ذلك الفعل نفسه

اذا ما أدلهم الدجى
وغشى الوجود خيال كئيب
فلا تيأسي من رجا
ولا تحذري من رقيب
هلمي الى الليل نشرب خمره
ونثمل حتى نجوب السماء

(٣) نفسه ، ٣٠٠

هلمي لقد أوشك الليل أن يسأما

هلمي فما أجمل الكون ان أظلما (١)

ان « أدلهم » التي كانت في أبيات السياب طافحة بالألوان والكثافة ، والمثيرة خالة من الخوف تحولت هنا الى شيء ناعم شفاف ـ ان صح التعبير ـ الى شيء لا يحمل من تلك الصفات التي تتوافر في الفعل الا ملامح باهتة ، بل ان الحالة التي يثيرها « أدلهم » اكتسبت من خلال السياق شيئا من الفرح ، لأنها غدت سبيلا الى لقاء المحبوب واحتساء الخمر معه ، اتبعها الشاعر بكل ما يوحي بالجمال « جمال دلهم والظلمة »

هامي فما أجمل الليل ان أظلما

اذا ما أدلهم الدجى والسماء

أنار الهوى للقلوب الظماء

لعل عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدته « الصور » سيكون أكثر الشعراء العراقيين التفاتا الى توظيف المفردات الموروثة المتلاحقة ، وهو يلتقي مع شاذل طاقة في غياب المبرر الواضح لتوظيف تلك المفردات ، لقد غدت قصيدته « الصور » منفردة عن أي نتاج عراقي آخر ، ومر بنا ان الشاعر العراقي يفيد من الفاظ معدودة في قصيدته ، أما عبد الواحد فقد جعل البناء اللغوي كله موروثا ، وبعض الفاظه بحاجة الى مراجعة المعاجم لكي يفهم القارىء قصد الشاعر ، ولسنا مخطئين لو نقول ان هذه التراكمات في المفردة الموروثة ، لم تكن الا دليلا مفتعلا على ثقافة تراثية لا غير

شقواُ سجفة الديجور

من الأجداث مستعره

وليدة توأد

على الثَغاء على الرَغاء

على صهيل الخيل حولي تمضع الارسان

---

١) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ، ١٠٠

رأيت يد البسوس تجوس في الأرحام
تشد رقابها قِربا
على غلمان أشأم كلهم
بجير مات
بشسِع من نِعال كُليب
وقربت النعامة منك مربطها
فقم يا موت قم يا موت [1]

وقارىء شعر عبد الرزاق عبد الواحد يفاجأ بحقيقة غريبة لأنه سيرى الشاعر ضمن موقفين لغويين يناقض أحدهما الآخر ، فلغة شعر عبد الواحد تقدم هذه الثنائية التي تفتقر الى تبرير واضح ، فهو يبدو حينا لغويا ينتمي الى الموروث بشكل متطرف ، وربما مفتعل ، وحيناً آخر يرمي بنفسه في أحضان اللغة اليومية ، بل والنثرية أيضا

واذ يلتقي عبد الواحد مع شاذل طاقة في غياب التوظيف الايجابي للمفردة العربية الموروثة ، فان شاذلا يتميز عن عبد الرزاق وعن غيره من الشعراء في أنه دائم الافادة من العبارة الموروثة ، وليس المفردة وحدها ، بل ان شيوع العبارة في شعره يبدو أكثر من شيوع المفردة

« واشيم بارقة » الوفاء
« وعدت عليها الذاريات »
« فتى سادر لج في سيره »
يبنى على « حبب المدام » له فخار
« عن ضائعين في قفار التيه مدلجين [2]

وفي مثل هذه النماذج ، وغيرها في شعر شاذل كثير ، تصير العبارة الموروثة أسلوب الشاعر اللغوي ، يتدفق بعفوية واضحة لا تفارق قصائد المجموعة الكاملة

---

(١) خيمة على مشارف الأربعين ، « قصيدة الصور »

(٢) المجموعة الشعرية لشاذل طاقة ، الصفحات على التوالي ٧١ ، ٨١ ، ٢٥٦ ، ٣٤٤ ، ٥٨

ومن هنا يغدو البحث عن الضرورة الفنية التي تدفع به لمثل هذه الاستخدامات التراثية صعبا ، لأن اللغة الموروثة صارت لغة الشاعر المعاصر بشكل عام

ومن يتابع النتاج الشعري لجيل الستينات فسيرى ان خالد علي مصطفى يكاد يكون أبرزهم في الافادة من العبارة أو المفردة التراثية (١) اذا قيس نتاجه الى نتاج زملائه كحسب الشيخ جعفر وسامي مهدي وفوزي كريم وحميد سعيد والمطلبي وغيرهم وسيمر بنا ان لغة فاضل العزاوي ، وهو من جيل خالد نفسه ستغدو في الشجرة الشرقية تمثلا للغة التراث

وتتضح علاقة الشاعر الحديث بالتركيب الشعري اللغوي الموروث ، بصورة أكبر ، حين يتعرض بعضهم لكتابة قصائد ذات شكل قديم ، وهنا نجد القصيدة وكأنها نسج على منوال الشاعر العربي ، لغة فخمة وجزلة كما يقال وقوافي تتناوب على طريقة الاسلاف وبعضها يبدو غريبا ، وتمتلىء القصيدة بالحكمة ، وبأساليب موروثة تسهم كلها في خلق قصائد تذكرنا بالشعر العربي في عصوره الماضية ، ولعل على الحلي في « طعام المقصلة » وبدر شاكر السياب في قصيدته « بور سعيد » وكثير من قصائد طاقة ، وعبد الرزاق عبد الواحد هم خير من يمثل هذا الاتجاه في الأداء الشعري الموروث ، وتجنبا للاطالة فسنورد هنا أبياتا معدودة تشير الى علاقة الشاعر بالموروث مفردة وعبارة وتركيب

قلى لك يا دنيا فمرتعك البلى
ويالك دنيا لا تدوم عهودها
اذا وعدت فالوعد منها نكوصها
وان اخلفت فالخلف منها وعودها
تحاربني بالشر وهي كليلة
وتهزمني بالموت وهو يبيدها (٢)

---

(١) تنظر على سبيل المثال مجموعته : موق على لائحة الانتظار : ٩ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥ ١٨ ٢٤ ، ٢٥ ٢٧ ٣٠ ، ٤٢ ، ٧١

(٢) المجموعة الكاملة لشاذل طاقة ، ٣٢

من ترى ذلك المخضلُ رملَ الجرف ، بشرى ؟ واجدلُ الموت جاثم
يمسح المجد نحره من مدمي الجرح ، والهامَ من جراح المعاصم
لن يلمّ الرصاص الا الفدائيون في الساح والكَمى المهاجم [1]

ويلاحظ القارىء ان أغلب هذه النماذج هي صدى لقصائد عربية معروفة ، أو لمعان كثيرا ما ترددت في شعر الماضي ، وبقدر ما يتجلى من هذه النماذج والنماذج الأخرى مدى قرب الشاعر من التراث لغة وأسلوبا ، يتجلى أيضا مدى وقوعه في التقليد ، أليست المعاني التي قدمها شاذل طاقة لا تخرج كثيرا عما قدمه أبو العلاء في قصيدته التي أولها

أحسن بالواجد من وجده   صبر يعيد النار في زنده

يا دهر يا منجز ايعاده   ومخلف المأمول من وعده
أي صديق لك لم تبله   وأي اقرانك لم ترده

أما بائية السياب « بور سعيد »

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبي
ما ذل غير الصفا ـ للنار ـ والخشب

فتعتبر صدى لبائية أبي تمام الشهيرة

السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب

ويسير على المرء أن يرد الكثير من ألفاظها ومعانيها ، وأسلوبها الى تلك القصيدة الذائعة

في نمط آخر من القصائد تغدو لغة الشاعر تمثلا للغة التراث الشعري أو الأدبي بشكل عام ، هنا يتم استيحاء الأجواء اللغوية الموروثة ، دون الوقوع في التقليد ، ولا يتم هذا الاستيحاء بالمفردة وحدها أو بالعبارة ، والتركيب ، انما بكل هذه الأمور معا ، وبافادة من التضمين والاقتباس والاشارة ، مما يؤدي الى ما يمكن وصفه بأنه محاولة لاشاعة مناخ لغوي موروث ومثال هذا ما حصل في قصائد شفيق الكمالي

---

(١) طعام المقصلة ، علي الحلي ، دار الكرنك ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٧

ويوسف الصائغ وبلند الحيدري وفاضل العزاوي

ليعجبني انني عربي ، وانكم أهل بيتي
ومهما يكن فحنيني لكم ، فوق ما يبلغ العتب عندي
جراحي وقيدي ، وصمتي
ووالله لا ما عدا القيد في معصمي
حديدا به ، ترسفون ، وتستضعفون وتستغفلون
وأصرخ ها ، أيها العرب الجائعون
كلو ربكم فهو تمر
الا واطردوا البائعين من الهيكل القدس
بيت أبي للصلاة ـ يقول الكتاب
وانتم تركتم سقايته للصوص
رحى ، فلتدر وارصدوا البحر
فالبحر رب ، عدو
ولا يهجعن لكم هاجس واستيربوا به [1]

وحين نلتقي ببلند الحيدري في قصيدته الطويلة « حوار عبر الأبعاد » سنكتشف أن الشاعر الذي كان بعيدا جدا عن لغة الموروث الأدبي [2] في مجاميعه خفقة الطين » و « أغاني المدينة الميتة » و « جئتم مع الفجر » بدأ يقترب بشكل واضح من هذه اللغة التي تنتمي الى التراث ، وان علاقته القديمة باللغة التي كان

---

١) القصيدة « رياح بني مازن » من « اعترافات مالك بن الريب » ص ٤ ، وينظر أيضا أغلب شعر شفيق الكمالي في « تنهدات الأمير العربي » و« هموم مروان وحبيبته الفارعه »

٢) يقول بلند الحيدري أنه شعر بنفور من التراث وتحدله هذا في مراحله الشعرية الأولى ـ « وكنت الاحق اللغة العربية من خلال الأدب المترجم ؟! ويوم كتب الأستاذ مارون عبودي عن شعري أخذ علي أكثر من خطأ في مجموعتي. ولقد نبهني مقاله الى ضرورة الاحتراز من الخطأ وهو أقل ما أردته من اللغة آنذاك » ، ينظر مقابلة مع بلند الحيدري منشورة في مجلة الأديب المعاصر ، المجلد الثاني ، العدد الخامس ، بغداد ، ١٩٧٣ ص ١٠٣

يكتفي منها بما ينفعه في الاحتراز من الخطأ [1] قد توطدت وتجاوزت تلك الحدود ، وبدأ يستلهم بشكل جميل وواضح معطيات اللغة الأدبية ولا بد لنا أن نشير الى أن بلند يستقي مادته اللغوية في « حوار عبر الأبعاد » من مصادر دينية أو أقرب الى الدين ونجد فيها شيئا من أثر الكتب المقدسة القرآن ، والعهد القديم والعهد الجديد وشيئا من لغة الصوفيين

لا تأخذن الرائي بجريرة ما رأى
ولا السامع بجريرة ما سمع
فبالأذن التي أعطيت سمعنا
وبالعين التي وهبت رأينا ، والعين لا تشبع
من النظر ، والاذن لا تمتلىء من السمع
وبمشيئتك القائمة على الحق ، نقول الحق [2]
باسمك ولد وباسمك استشهد في أزمنة الضيق
يوم أن عرفك في الحر المطلق
ويوم أن عرف نفسه في العبد الموثق
رغب فيك ورغب عنك
فكان أن ثار بك عليك ، فقتل ، فاستشهد
ربنا ، ربنا ، ربنا
من عرفك في نفسه
كبر بك عن جنتك وصغرت به جحيمك
فلا هو من جنتك ولا هو من جحيمك
فاقبله شهيدا من أجلك [3]

---

(١) نفسه

(٢) حوار عبر الأبعاد ١٧ ، وواضح أن بلند في قصيدته هذه يزاوج بين الشعر والنثر ، وهذا المقطع نثري

(٣) حوار عبر الأبعاد ، ١٨

ويمكن اعتبار قصيدة فاضل العزاوي « الشجرة الشرقية » التي تدور حول البحث عن الانسان والصفاء الانساني محاولة ابداع تشكيل جمالي للغة من أجل خلق مناخ لغوي موروث يستقي معظم أسلوبه وعباراته من القرآن والانجيل وكتابات الصوفيين أيضا وتكتظ القصيدة بالحكايات والمشاهدات والأمثال التي هي جزء من معطيات الأساليب الدينية

قال المتوحد

ما لم أشهد جرحى لن أعرف نفسي ، ان الانسان ليشقى فاذا هو شيخ يسعى ، واذا هو طفل يبحث عن معنى [1] ان الدرب الى الانسان بعيد ، ما من نفس الا وتقول معي الانسان ، ولكن النفس تضل الدرب [2] أفما أعطيت العاري ثوبا والجائع خبزا ، والعاشق حبا ؟ أفما قلت أكون فكنت ؟ وأصغى عبد الله الى نفسه ، ثم تهدج في البرية صوته [3] فصعدت اليه وقال انزع نعليك على بابي واصعد ، قلت ولكني أخشى أن أصعد ، قال اصعد لترى ظلك في الوادي ، قلت جميل هذا الوادي ، قال ادخل انك في وادي الشجرة ، فدخلت [4] وبشرني بالموت [5]

(٤)

واذ نفرغ من حديثنا عن المؤثرات التي تسهم في صنع لغة الشاعر المعاصر ، لا بد لنا أن نتابعها من خلال مستوى آخر ، هو انها أداة تعبير ، فالى أي مدى رتبطت هذه الأداة بالحالة الشعرية ، بتجربة الشاعر ذاتها ، وكيف يمكن لها أن تنبثق عن الموضوع ، أو الاتجاه الفني للقصيدة الجديدة

وما دام عالم الانسان متغيرا ، دائم الحركة والتجدد ، فان تجارب الشعراء ستكون متغيرة ومتعددة ، تتسع لعديد من المواقف والرؤى التي لا تحصى والمشاعر

---

١) الشجرة الشرقية ، ١٣

٢) نفسه ، ١٥

٣) نفسه ، ٢٤

٤) نفسه ، ٣٩

٥) نفسه ، ٤٥

التي تتراوح بين الحالات من حب وغضب وعنف ، ورجاء ، وحزن ونكد وهذه الحالات لدى الشاعر الناضج والمقتدر جديرة بأن تصوغ اللغة الشعرية التي تستطيع حملها ، وايصالها الى القارىء وهي متدفقة مفعمة بحرارة تلك التجربة أو الحالة

ووسيلة الشاعر الى تحقيق مثل هذه اللغة يسهم في صنعها عدد من المؤثرات منها اللفظة ذاتها ، ثم التركيب ، وأخيرا الصورة التي يمكن لها أن تؤثر تأثيرا كبيرا في بلورة اللغة النابعة عن الموضوع الشعري ،ولكن ينبغي أن نقول أن هذا لن يتحقق الا على يدي الشعراء المهرة ، المقتدرين حقا ، لأن العفوية الشعرية لا تنفع كثيرا في هذا المجال وانما نحن هنا بحاجة الى وعي شديد ، ومراقبة نقدية مخلصة ، بمعنى أن يكون للشاعر عينا ناقد متيقظ

في قصيدة السياب « سفر أيوب » التي كتبها الشاعر بعد تطواف في المستشفيات ، ورحلة قاسية للبحث عن الشفاء دونما جدوى ، لقد وزعوا جسد الشاعر في القناني ومن دمه ملأ الأطباء زجاجات وزجاجات ، وأخيرا خاب ظنه بالعلم ، وبقدرة الانسان على شفائه ، فكتب هذه القصيدة التي هي ابتهال ودعاء ، واحساسات متصوف ولغة زاهد ، ولنا أن نكتفي بالمقطع الأول منها والرابع ، لتلمس أثر تغير الموقف على لغة الشعر تبدأ القصيدة بهذا المقطع

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد ان الرزايا عطاء
وان المصيبات بعض الكرم (١)

الذي شاء السياب له أن يكون ابتهالا ، أو مناجاة دافئة بين العبد المبتلي وربه ، العبد المؤمن الذي ينطلق في شكوى حالة من تلك العبارة الدينية التي تقول « الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه » وبلهجة المحب أو المتصوف

---

(١) منزل الاقنان ٣٦ ، وتنظر قصائد أخرى للشاعر المقطع الأول من قصيدته « المسيح بعد الصلب » والمقطع الثاني من قصيدته « في المغرب العربي » وقصيدته « مدينة بلا مطر » وكل هذا في مجموعته « أنشودة المطر »

سيعلن ان الرزايا هي بعض من هدايا الحبيب ، وان المصيبة شيء من كرمه ، وللقارىء أن يتأمل قدرة السياب على توليد المفردات ذوات الدلالات المتقاربة ، وكيف ترابطت لتمسك النسيج الشعري ، وتقدم المعنى المأساوي ، وتكشفه « البلاء ، الألم ، الرزايا ، المصيبات » وما ترادفها هنا الا من قبيل التأكيد على الحالة الشعرية التي تخلق لغتها ، أو تنتقي بذكاء واقتدار من اللغة ما يلائم الموقف

ويمضي السياب في قصيدته دونما ضجة أو عويل ، لأنه ـ على ما هو فيه من أسى ـ في حالة رضى ، رضى العبد المؤمن المبتلي الذي يدرك جيدا انه لا يليق بمن هو في حضرة الرب أن يبدو غاضبا ، صارخا ، ناديا ، وبهذا الاحساس تتحول حتى الكلمات التي تثير الجزع والبكاء الى كلمات ناعمة

شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولا يهدأ الليل عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكن أيوب ان صاح صاح
« لك الحمد ان الرزايا ندى » (١)

هنا تتحول الرزايا والمدى والجراح والأوجاع الى كلمات تكتسب احساسات جديدة غير مألوفة ، احساسات من ينظر الى جراحه وأساه وكأنها شيء زائل ، ومؤقت ، أو أنها قريبة جدا من أن تبرح جسد الشاعر الذي هو على حافة الموت ، لقد كان بمقدور السياب ـ لو شاء ـ أن يجعلنا في حالة رعب وجزع من هول ما هو فيه ، بمعنى أن يشحن تلك المفردات بكل ما يثير فينا مثل تلك الأحاسيس ولكنه درك بحس الفنان الكبير أنه بصدد كتابة قصيدة ذات لهجة هادئة يشف منها التضرع والبكاء والأسى ، دون أن تغرق فيه ، أو تعلن عنه بصراخ ، ولأن الشاعر كان في حالة طيبة ، رضى النفس ، غير منفعل ، جاءت لغته الشعرية ملائمة لموقفه

واذ تنمو القصيدة نجد الشاعر يمعن في تطوير لغته لتكون جزءا من الحالة ،

---

١) منزل الاقنان ، ٣٧

ولتعبر عما يريده بدقه ، وتقترب الأحاسيس هنا من احساسات المتصوف ولغته

وان الجراح هدايا الحبيب
أضم الى الصدر باقاتها
هداياك في خافقي لا تغيب
هداياك مقبولة هاتها
أشد جراحي وأهتف بالعائدين
« ألا فانظروا واحسدوني فهذي هدايا حبيبي »

ويحاول الشاعر في المقطع الرابع من القصيدة ـ وقد كتبه بعد أيام من المقطع الأول ـ أن يقف موقفا آخر فبعد أن كان يتكلم بين يدي ربه هادئا فرحا بهداي حبيبه ، نراه هنا متعطفا شاكيا متعجلا الشفاء فلقد اشتد مرضه ، وأوشك أن ييأس من شفائه فبدأ دعاءه بصيغة جملة الأمر التي تخرج للترجي والاستعطاف ، واكتسبت لغته شيئا من الحدة ، وبدأ يتسرب اليها منطق المعلل الذي يخاطب الرب بدلا من أن يستكين بجراحه في حضرته ، ويتلمس الأسباب ويقدمها الى خالقه طمعا في رحمته ، وحثا على فعل ينجيه من دائه

يا منجيا فلك نوح مزق السُدُفا
عني ، أعدني الى داري ، الى وطني
أطفال أيوب من يرعاهم الأنا
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات
يا رب ارجع على أيوب ما كانا
جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهي تبتسم [١]

لقد عاش السياب في قصيدته « سفر أيوب » حالات عديدة ولقد أفلح في تقديم اللغة الشعرية المناسبة لحالاته

---

(١) منزل الأقنان ٥٠ ـ ٥١

وتوشك لغة عبد الوهاب البياتي أن تكون لصيقة بموضوعاته ومواقفه ، ومنبثقة عنها ، ولأن البياتي محتدم بالغضب دائما ، ثائر شديد الادانة للأنظمة المتخلفة وللحكام المتسلطين ، كثير الشتائم للشعراء الدجالين المنافقين ، أو لخدم السلطان والسائرين في ركابه ، فقد كانت لغته تحمل مفردات هذه المواقف الممتلئة بالغضب لسنوات عديدة من النفي والطرد والملاحقة ، وما ألفاظه « العور ، الأذناب ، الأقزام ، أشباه الرجال ، الضفادع ، الخصيان ، التنابلة ، الكلاب ، الجيف » الا جزء من الأداء الموضوعي الحاد والموقف الرافض الذي يخلق المفردة والصورة لتبلور بشكل أكيد حالة الشاعر النفسية

ريشة البلبل
آنات القياثر
صرخت بالموت كلا !
هزمت ليل المقابر
عرّت الأشباه والخصيان من تيجانهم
داست على أنف المكابر
نزعت أنياب نمر الورق المحشو بالقش ،
وأثواب المخانيث العواهر
فاذا الكل على مزبلة التاريخ أصفار
وأشباه قياصر
يعلكون الخطب الجوفاء في عيد المساخر [1]

الشمس والفارس فوق المدخنة
ينازل اللصوص والمشوهين
بالحروف المؤمنة

---

١) ديوان البياتي ١/ ٦٥١ ـ ٦٥٢

يمد الف خنجر منها
والف لفظة مبطنة
لتطعنه (1)

هذه مفردات وتراكيب تسهم في صنع لغة شعرية تمثل موقف الغاضب والمحتدم بالثورة والعنف ، الذي لا يختار من الأساليب ما يبدو هادئا رقيقا ، ولا من الألفاظ ما هو ناعم أو منمق

ويرى قارىء القصائد ذات الأداء القصصي أن الاهتمام بالحدث ، أو رسم الشخصية أو محاولة كتابة القصيدة ـ القصة سيترك أثره في لغة الشعر ، وضروري أن نقول ان هذا الأثر قد يكون ايجابيا نافعا ، وقد يقود الى ما ليس بنافع أو ضروري فمن الآثار السلبية على لغة القصيدة التي تطمح لأن تكون قصة ، ما وقع فيه السياب ، عند مفتتحي قصيدتيه « المومس العمياء » و « حفار القبور » ، ولقد مر بنا في الفصل الأول من بحثنا كيف ان الشاعر أفاض واستطرد وكتب أكثر من سبع صفحات تقوم على الوصف وملاحقة الصور الشعرية التي تعنى بأمور ليست ذات قيمة ، أمور هي على هامش الحدث القصصي ، فلقد وصف المدينة والليل ، والعابرين ، وتطرق الى حكاية وأساطير ودلف الى المبغى فوصفه وصفا دقيقا ، وانتقل الى المومسات وتحدث عنهن طويلا ، وأخيرا وصل الى الحدث الأساسي وهو البطلة العمياء المومس حقا ان قدرات السياب كشاعر غنائي كبير كانت واضحة في تلك الصفحات الا أن هذا لا يعني القارىء ، ولا يؤثر فيه كثيرا ، لأنه يقدم لنا احساسات السياب الشخصية بأمور غير مهمة ، اننا نبحث عن اللغة والصورة الشعرية الملتحمتين بالحدث ، وليستا الفائضتين عنه واللتين تبدوان زينة ، أو استطرادا غنائيا

في قصيدته القصصية الثانية « حفار القبور » يقع بمثل ما وقع في « المومس العمياء » ولكن بصورة أقل لقد رأى السياب أن يكون مدخل قصيدته هو رسم

---

(1) ديوان البياتي ١/ ٦٥٥ وينظر أيضا ١/ ٦٣٦ وما بعدها و ١/ ٦٦٨ و ٦٩٠ ، ٦٩١ ، ٦٩٤ ، ٦٩٦

مكان الحدث ، ولا اعتراض لقاريء على هذا ، فرسم مكان الحدث ضرورة فنية ، وجزء من متطلبات القصة ، شرط ألا ينمو لهوى خاص ، وتداعيات شعرية وأسلوب وصفي مسترسل يقوم على الصور المتلاحقة التي ترصد رغبات الشاعر ومواقفه وأحاسيسه ، انها تبدو خارجية وليست من صميم القصة .

ضوء الأصيل يغيم ، كالحلم الكئيب ، على القبور
واه كما ابتسم اليتامى ، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى ، يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود ، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه
وتثاءب الطلل البعيد يحدق الليل البهيم
من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد
والجو يملؤه النعيب
فتردد الصحراء [١]

ويستمر الشاعر الى أكثر من صفحة أخرى على هذه الشاكلة من الوصف والاسترسال التصويري اللغوي الذي لا يضيف شيئا الى القصة ، وواضح أن هذه الافاضة في الحديث هي من ميزات الشاعر غير المتمكن قصصيا ، أي الذي لا يستطيع أن يكون قاصا حقا ، ولذا تنمو اللغة وتتأنق على حساب الفن القصصي ، الحدث والمشكلة والأشخاص

في قصيدة سعدي يوسف القصصية « الأخضر بن يوسف ومشاغله » نقرأ هذا المفتتح

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة

---

١) انشودة المطر مطلع قصيدة حفار القبور

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني
وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة
ـ وكانت فرنسية من زجاج ومعدن ـ
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامدة
وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة
كان يلبس يوما قميصي
والبس يوما قميصه (١)

ومنه يلحظ القارىء نمو أسلوب السرد وربط الجمل بأدوات العطف المتلاحقة « وكل صباح » وهو « يبحث » و « كانت ملابسنا » و « ألبس يوما » و « لكنه حين » ولعل عناية الشاعر بالصور الشعرية تبدو قليلة لأنه يحاول أن يقترب بشكل مباشر من بطله وفعله ، وهو بعد هذا يتوسع في الافادة من الفعل الناقص « وكانت فرنسية » و « كانت ملابسنا » و « كان يلبس » و « كان رجال الجوازات » و « قد كنت الحمت » و « كان جواز السفر » (٢) لأن الاهتمام بعناصر الحكاية وتطويرها قاد الشاعر الى الافادة المتوسعة من هذا الفعل وهذا الاسلوب من الأداء اللغوي الشعري

وقارىء القصيدة كلها سيرى ان هناك جملا أخرى تشير الى تأثير القصة في أسلوب الشاعر كاهتمامه ببعض العبارات التي تؤدي وظيفة « توضيح الفعل » أو « الحركة » بين البطل والشاعر

عبر أسوار وجدة حيث الحدود
التي ما تزال معارك لكنها
« ويقدم لي زهرة الآس » ملك لك
الآن . . . (٣)

---

(١) الأخضر بن يوسف ومشاغله ، ١٣ ـ ١٤

(٢) نفسه ، ٢٢

(٣) نفسه ١٥

أو

ويدنو ليأخذ كف الفتاة

« أنا جالس لصقها »

ثم يمضي بها خارج الحجرة المعتمة [١]

فهاتان الجملتان الاعتراضيتان « ويقدم لي » « أنا جالس لصقها » هما مما يتطلبه الأداء القصصي لكي يوضحا الحركات الصغيرة والأفعال العابرة التي تتخلل سرد الشاعر لحدثه

وحين نقرأ شعر حسب الشيخ جعفر ستبدو لنا لغة السرد أكثر وضوحا مما هي لدى سعدي يوسف ، لأن الشاعر منذ صدور مجموعته « زيارة السيدة السومرية » بدأ يكرس القصة في شعره تكريسا تاما فكان ان ألقى الموضوع القصصي بسمات الأسلوب الذي يتابع الحدث والفعل ويصف الأشياء بطريقة سردية تقوم على توالي الجمل المعطوفة على بعضها ، وعلى توالي الأفعال التي توضح الحركة

ارتدى معطفي ، وأغادر غرفتي

البهو منطفىء ، والخفيرة تنصحني ان

أغطي رأسي من البرد ، أشكرها

مسرعا ، أتوقف عبر الحديقة

أسمع خطوا بطيئا ومقتربا

أتبينها في الضباب الخريفي [٢]

ومن يقارن بين هذا المقطع والمقطع الذي تقدم من قصيدة سعدي يوسف سيرى ان حسبا يهتم بالجمل الفعلية المتلاحقة التي تعتمد صيغة « المضارعة » المرتبطة بضمير المتكلم « ارتدي ، اغادر ، اغطي ، أشكر ، أسمع ، أتوقف » بينما يعمد سعدي الى الفعل الماضي « كان » والمضارع الذي هو للغائب ، وواضح

---

(١) نفسه ، ١٧

(٢) عبر الحائط في المرآة ١٧ ، وينظر الشجرة الشرقية ، ٦ ، ٧ ، ١٥ ، ١٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٣

ان سبب هذا التباين في الاستخدام هو نوعية الحدث ، والبطل ، ففي قصيدة حسب الشيخ جعفر - بل وفي أغلب قصائده القصصية - يكون البطل هو الشاعر نفسه ولذا نراه يكثر من الفعل المضارع المرتبط بالمتكلم ، أما قصيدة سعدي فهي تتحدث عن شخص لآخر ، فكان أن لجأت الى المضارع للغائب و « كان » التي تصف حدثا ماضيا

ولعل حسب الشيخ جعفر من الشعراء العراقيين القلائل الذين يتخذون مر الحوار داخل بنية القصيدة القصصية وسيلة تعبير أساسية لا تنفصل عن السرد . وأغلب هذا النمط من الحوار يجيء على شكل لقطات سريعة ، أي أنه لا ينمو ليشمل القصيدة كلها ، أو جزءا كبيرا منها كما حصل في « المصادرة » التي سنأتي على ذكرها ، وانما يضيء جانبا صغيرا منها ، ولكنه كبير الأهمية ، لأنه يوضح فعل البطل أو جزءا من ملامح البطلة

أتشرب سيدتي ؟
« شكرا لن أمكث غير دقائق »
معذرة اني أتذكر وجهك
لكن أين رأيتك قبل اليوم ؟
« أتعرفني ؟ لكن خبرني ما
معنى هذا ؟ فأنا أيضا
أتذكر وجهك ، لكني ما كنت
هنا من قبل »
ألم عليّ المعطف مرتجفا والا حق ظلا في الساحات
تلاحقني متسولة في أسمال المبغى (1)

أما القصائد القصيرة التي تعني بتقديم شخصية ضمن حدث صغير ، والذي هو رصد الشاعر لما حوله فغالبا ما تكون اللغة فيها سردا عماده جمل فعلية

(1) نفسه ١١ ، وينظر ١٢ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٩

صغيرة ومتتابعة ، تتميز عند سامي مهدي في « أسفار جديدة » ويوسف الصائغ في « سيدة التفاحات الاربع » وسعدي يوسف في « الليالي كلها » بتوالي حروف العطف

رجل من سامراء سيأتي
سيدور هنا حينا ويدور هناك
ويحدق في أوجهنا والأشياء المبثوثة حول مقاعدنا
وسيختار له ركنا منعزلا
ويظل يحدق فينا (١)

جاءت سيدة وابتاعت أربع تفاحات
ورأيناها تمضي مسرعة نحو القفر
كانت تضحك تضحك والتفاحات الأربع
تكبر تكبر
ثم انقطع الضحك
وأعقبه صوت أبيض
ورأينا التفاحات الأربع تسقط فوق الأرض
وانقطع الصوت
وساد الصمت (٢)

في القصائد ذات البناء الطويل التي توظف عنصر الدراما يلمس الباحث شيئا من أثر البناء الشعري في لغة القصيدة ، ولأن القصيدة الدرامية هي في الأصل قصيدة مواقف متضادة متصارعة ، فان هذا التضاد سوف يترك بعض أثره على لغة الأشخاص ، أو على الأداء اللغوي لكل من الجانبين ، واذ نعود الى قصيدة بلند

---

(١) أسفار جديدة ، سامي مهدي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦ ، ص٢٨ ، ٦٨

(٢) سيدة التفاحات الأربع ، مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٦ ، ص١٣ ، وينظر الليالي كلها ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٦٣ ، ٦٨ وتحت جدارية فائق حسن ، ٩٥ ، ٩٨

« حوار عبر الأبعاد » التي ينهض بعبء مهمات الحدث فيها كورسان كورس النساء وكورس الرجال سنرى أن التضاد في الموقف بين الكورسين سيؤدي الى اختلاف واضح في الأداء اللغوي ، وبكلمة أدق في اللهجة اللغوية والأسلوب ان كورس الرجال في القصيدة الذي يرمز الى القيم المتخلفة التواقة الى هدر دم البطل سيحاول أن يحقق رغبته تلك بلغة من هذا النمط

اللهم اسمعنا
لا عذر لهذا الانسان
سدت أذناه فلم يسمع أجراسك يا رب
عميت عيناه ، فلم يبصرك وراء الصلبان
جحدت شفتاه عطاياك
لا عذر لهذا الانسان
فلقد شفناه
ورأينا خنجره الغائر في قلب أبيه
يا رب قتل الأب ، أكبر من كل خطاياهم
لا ترحمه ، فتصير الرحمة دربا للقاتل والمجرم والآبق
مأوى للسارق من بيت أبيه (١)

هذا نمط من الاداء اللغوي الذي يمكن أن يوصف بأنه ذو لهجة محرضة ومدمرة وتواقة الى القتل ، ويمكن لنا أن نصف هذا النوع من اللغة المحرضة ، بأنه لغة مباشرة ، خالية من الجماليات التي تميز شعر القصيدة ، لأن الصورة الشعرية توشك أن تكون معدومة

في الطرف الثاني من القصيدة يوجد الموقف المضاد ، الذي يمثله كورس النساء ، رمز الحياة الجديدة ، أو الأمومة التي تحتضن وليدها لتدفع عنه ، وتنتصر لـــــــه

---

(١) حوار عبر الأبعاد ٦٣ ، وينظر ٢٢ ٣١ ، ٤٢ ، ٦٥ ، ٦٦

الهنا

يا من صيرت قيامة ذاتي كلمات عزاء في زمن الضيق

ونداء محبة ، يوم الغضبه

ما أظلم انسانك في الفرد ، اذ سوّاك على شكله

ليقايض مجدك ، ذاك الخالد ، بالوجه الفاني للانسان

باسمك قالوا فليفن هذا الابن العاق

هذا الراغب أن يصبح صنوك في المجد الباق

ففنوا فيه

وتأبد فيهم

عاش الانسان نزوعا في الانسان وماتوا في حفرة ،

كفيه ، وسكتة عينيه

جنبه وعيدك في البغض

وفي الرهبة

وفي اللعنة

من يرفض وعدك بالجنة ، يبقك في الأرض محبّة (١)

ومنذ اللحظة الأولى في هذا المقطع نلمس اللغة ذات اللهجة الهادئة ، التي تطفح بالمحبة في زمن الضيق ، وأيام الغضب والعنف ، كما أنها مليئة بالحزن الهادىء ، لأن كورس النساء لا يملك الا أن يبتهل للرب ويشتكي من ظلم الانسان لأخيه الانسان ، ومن يتأمل لغة كورس النساء على صعيد التشكيل الجمالي سيرى أن الشاعر يوليها العناية والاهتمام لتكون بالتالي ذات سمات خاصة تميزها عن لغة كورس الرجال ، فالصور الشعرية هنا نامية ، والجملة تستمر من خلال المجاز والرمز ، وهي عموما تتصف باقترابها من لغة التراث الديني ، أو الصوفي بكلمة أدق

(١) **حوار عبر الأبعاد ، ٥٥ وما بعدها**

والدربان

وعدك أن يبقى ووعيدك أن يفنى

الأول يسقط في الخارج

لتصير الأجساد معابد

ان هرمت هرمت في الظل نبوءتك

أمست حجرا تتستر خلف كثافته

ديدان الأرض ، وولائم ديدان

والثاني كان أنت بلا معبد

يا ربنا القائم في الانسان [١]

واذا كان بلند الحيدري في قصيدته هذه لا يميل الى صنع الحوار لأنه يلجأ الى تقابل الأصوات كلا على حده ، فان قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد « المصادرة » [٢] تجعل من الحوار المباشر بين البطل وجلاديه وسيلة تعبير مهمة تكشف عن ملامح الأشخاص ومواقفهم وتدفع بالحدث الى النمو والتطور فالانتهاء

- أطلب مرآة أبصر فيها وجهي

- مرفوض

نحن نبصره عنك

- لكنكم لن تروا فيه

- أنا نقاضيك وفقا لأعيننا نحن

- معذرة

- أنت متهم باعترافك للمرة الثانية

- بالتمرد

لا بأس

---

(١) نفسه ، ٥٨

(٢) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث

أسألكم لحظة أخلع الثوب

- تمنع كل ضروب التعري هنا

ولعل ما يميز لغة الحوار في قصيدة « « المصادرة » هو اقترابها الشديد من الحوار المسرحي الموظف لخدمة الموضوع ، وأعني به الحوار المركز والمكثف الذي يلتحم بالحدث ويصير جزءا منه ، الحوار الذي لا يستطيل لرغبات الشاعر في الاسترسال أو العناية الفائقة بملاحقة جماليات الشعر لغو وصورا على حساب المادة الموضوعية ، وانما هو اللغة التي تتبع من الموقف ، غير أن قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد ليست حوارا كلها فالشاعر يزاوج بين السرد والحوار يناوب أحدهما الآخر في محاولة مقتدرة لخلق أداء لغوي متأثر بالحدث الدرامي

في قصائد شفيق الكمالي الطويلة ، وبعض قصائد يوسف الصائغ سنرى نمطا آخر من تأثير البناء الطويل في لغة القصيدة

وقصائد شفيق الكمالي تتصف بأنها ذات حدث أساسي أو محور رئيسي تتجمع حوله مجموعة من الأحداث والمواقف تضيف اليه وتكشفه وتطوره ، غير ان اهتمام الشاعر بالفكرة الأولى والحدث الرئيسي غالبا ما أدى الى وقوع اللغة في التكرار ، لأننا نرى أن القضية التي يحاول الشاعر طرحها ستمر علينا من خلال جمل لا تختلف عن بعضها في المعاني ، ولكنها ذات أداء لغوي مختلف ، ومتكرر

يا زمان النوى

هل تعود الأماسي ؟

عزاء بنى عمنا أن رحلنا [٢]

بكى نخل بغداد من لوعة الهجر

ذبنا أسى

غير أن الديار لظى

---

(١) الخيمة الثانية ١٨٣ ١٨٤

(٢) تنهدات الأمير العربي ، ١٠٤

والمزار بعيد

وما بين بصرى وذي قار

ناست قوافلنا المتعبات احترقنا (٢)

تقدم لنا الأبيات الأولى فكرة ضياع الزمن الجميل الذي كان يجمع الأخوة ، أما الأبيات الأخرى فتعتبر امتدادا للمعنى المتقدم لأن « زمان النوى » يعني « لوعة الهجر » و « الأسى » ، و « المزار البعيد » هو « معنى » عزاء ان رحلنا » ان هذا التكرار في المعاني بلغة مختلفة كان بسبب ذلك المحور الرئيسي للحدث في قصيدة الكمالي الطويلة هذه ، والفكرة الأساسية هي الفرقة بين الأخوة وما ينبثق عنها من عواطف تتوق الى التئام الشمل ، ومواقف قد تصل الى حد القطيعة

يا معشر القوم تهنا

فلا بارق من أراضي الحجاز

يلوح ولا نجمة الصبح تبدو

نما الشوك بين الجفون (١)

وليست هذه المعاني الا تكرارا لما تقدم والا اعادة لها بلغة مختلفة ، اذ ما الفرق الكبير في المعاني أو الحالات بين

ناست قوافلنا المتعبات

احترقنا

وشب الحصى تحت اقدامنا

وبين

تهنا

نما الشوك بين الجفون

و

يا دمشق التي هدّنا بعدها

---

(١) نفسه ، ١٠٦

(٢) تنهدات الأمير العربي ، ١٠٩ ، ويظر ، ١١٤ ، ١١٥

مثل هذا التكرار في المعاني الذي نتج عن الاهتمام والتركيز الشديد على الفكرة الأساسية في القصيدة ما نراه في قصيدة يوسف الصائغ الطويلة أيضا « اعترافات مالك بن الريب » ونقرأ فيها منذ البدء

تشيع العواصم حين تمر
وأترك وحدي [1]

هذه هي الفكرة الأساسية ، غربة البطل ووحدته ، في عصر قاس ، وسيتابعها الشاعر صفحة بعد صفحة

مغتربا
غربة يوسف في الجب [2]

يوحش كالذئب وجهي
وأفرد مغتربا بين أهلي [3]
عندي قمر مدفون
يرافقني في المنافي

ان عبارات كـ « أترك وحدي » « غربة يوسف » « أفرد مغتربا » « في المنافي » تبدو من ناحية المعاني واحدة ، لأنها تقدم موقفا واحدا هو احساس الشاعر بغربته ووحدته بين أهله وزمنه ، ومما ينتمي الى هذه الفكرة أيضا قوله

« أنا مسلم للعراء [4]» « تحتويني الرمال النظيفة تحت سماء الصحاري » [5]

« الموت وسادة حبي » [6] وتنتهي القصيدة بهذه الأبيات التي تؤكد المعاني المتكررة

---

(١) اعترافات مالك بن الريب ، ٥

(٢) نفسه ، ٧

(٣) نفسه ، ٩

(٤) نفسه ، ١٤

(٥) نفسه ، ١٧

(٦) نفسه ، ٢٣ وينظر ٢٥

انني وطن المتعبين الذين
يحسون وحشة هذا الزمان [1]

وما كان هذا التكرار للمعاني الا بسبب حرص الشاعر على تأكيد المعنى الذي بدا له أكثر أهمية من غيره ، أو الموقف الذي أراد له أن يكون محور القصيدة وقاد البناء الطويل لها الى مثل هذا التكرار ، بحيث بدت القصيدة في جزء كبير منها وكأنه استطرادات لغوية لمعنى واحد متكرر

(١) اعترافات مالك بن الريب ، ٢٦

الفَصْل الخامِسْ

الصّورة الشّعْرِيّة

(١)

حاولنا في الفصل الذي تقدم من بحثنا الالمام بقضية اللغة في الشعر ، فتعرضنا لدراسة مصادر الشاعر اللغوية المتنوعة ، وكيف أفاد منها ، ووظفها لخدمة موضوعه ، ثم تلمسنا مدى علاقة التجربة الشعرية بلغة القصيدة ، ونطمح في هذا الفصل من البحث الى رصد مصادر الصورة في القصيدة الحديثة ، ودرجات افادة الشاعر من هذه المصادر ، ثم كيف وظف صورته الشعرية لخدمة موضوعه ، ومدى اسهامها في نمو القصيدة ، وبلورة الموقف والمضمون

لقد حفلت كتب النقد الأدبي العربي منذ القرن الثاني ، بالحديث عن الشعر وماهيته ، وهم وان لم يتحدثوا عن الصورة كمصطلح فني الا أنهم جعلوا « المعنى » بديلا عنها ، يقول الدكتور جابر عصفور « قد لا نجد المصطلح ـ الصورة الفنية ـ بهذه الصياغة الحديثة ، في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث »(١) فلقد خلف لنا البلاغيون والنقاد العرب ، في هذا المجال العديد من الدراسات التي لم تغفل شيئا عن ماهية الصورة ، ومكوناتها ، كالتشبيه وأدواته وأنواعه والاستعارة وأنماطها ، والمجاز وعلاقاته ، وغير هذه من الأمور الكثيرة المتشعبة

وسنرى في الشعر الحديث أن بعض الشعراء الكبار الذين تحدثوا عن الشعر بدوا وكأنهم يتحدثون عن الصورة وحدها ، وذلك تأكيدا على أهميتها البالغة في القصيدة ، يقول كولردج « الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ، ذلك لأن الصور المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة »(٢) ، ويرى روبرت فروست « ان هناك أشياء كثيرة يمكن أن تقال في تعريف الشعر ، ولكن الشيء الرئيسي فيه هو المجاز »(٣)

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، الطبعة الأولى ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٧٤ ص ٧

(٢) (٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ ص ٥٩

واذا كان الشاعر المعاصر هو ابن الواقع الجديد والحياة الحاضرة ، والمعبر عما في هذه الحياة من مشكلات وقضايا ، فهو ابن للماضي أيضا ، وبخاصة الماضي الشعري الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلته وثقافته بشكل عام ، فالموروث الأدبي سيظل يرافق الشاعر الحديث ، ويضيف اليه عددا من الروافد والقيم الفنية التي تكون الصورة جزءا منها

ان العودة الى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاءة أو رجعة ، انما هي احياء لكل ما أوثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية ، وهي تطوير لفن الشعر كما انها اضاءة وتعميق لرؤ ية الشاعر واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني ، فالشاعر عندما يتوجه الى معطيات موروثة الأدبي فانه لا يعمد الى الافادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد ، وانما يهدف الى اعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة

ومن خلال هذا الفهم لتوظيف القيم الموروثة عمدَ العديد من الشعراء المهمين الى تأكيد صوت الماضي في العمل الشعري ، ولذا رأينا اليوت يشير في أكثر من مناسبة الى أهمية الربط بين نتاج الشاعر المعاصر وعلاقته بأسلافه الشعراء ، يقول ان تقدير الفن والفنان « انما هو تقدير للعلاقة التي تربطه بالشعراء والفنانين الموتى » (١) « وليس من الغريب أن نجد أكثر الشعراء نشاطا في مجال الابداع هم كذلك أكثرهم تأثرا بصوت الماضي » (٢)

أما ستيفن سبندر فيشبه شعر الماضي « بمثابة نهر هائل يروي الحياة كلها ، لذلك يجب على الشاعر ألا يسد مجرى هذا النهر الكبير ، وانما لا بد له أن يحيا مرة ثانية » (٣)

من هنا صار الماضي الأدبي والشعري جزءا مؤثرا في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة ، وواحدا من مصادرها المهمة ، ومن يتتبع الشعر العراقي الجديد

---

(١) مقالات في النقد الأدبي ، اليوت ٨

(٢) شعراء المدرسة الحديثة ، روزنتال ٣٣

(٣) الحياة والشاعر ، سبندر ١٠٤

سيجد أن نتاج جيل الرواد هو الأكثر قربا من الموروث الأدبي في مجال خلق الصورة الشعرية ، ومع هذا فان الشعراء هنا يتفاوتون في هذا الاقتراب الواحد عن الآخر

ويلفت انتباه قارىء الشعر العراقي الحديث ـ في مرحلة البدايات وسنوات التكوين ـ ان الافادة من الموروث الشعري لخلق الصورة كانت تتسم بأنها التقاط علاقة بلاغية ، استعارة أو مجازتشير أو تومىء لمصدرها عند هذا الشاعر أو ذاك من شعرائنا القدامى ، ان الشاعر هنا يكتفي من الصورة الكلية القديمة بجزء من مكوناتها ، ولذا فان هذا النمط من الالتفات الى التراث يعتبر اشارة عابرة أو هو توظيف جزئي غير فاعل جدا في تطوير مضمون القصيدة ، وربما بدا محض اعجاب وتقليد للصورة الموروثة

واذ نقرأ قول السياب

أعدّ الليالي خلال الكرى　　　وأرعى نجوم الظلام العميق (١)

أو قول البياتي

اليوم خمر وغدا في الصقيع　　　تطمر ريح الليل ديواني (٢)

أو

ولا تسألي من يعوج
على طلل دارس
أعاد الحبيب ؟ (٣)

فسندرك انهما عمدا الى التقاط جزء من مكونات الصورة الشعرية الموروثة التي وردت في أبيات الشاعر القديم

تطاول حتى قلت ليس بمنقض　　　وليس الذي يرعى النجوم بآيب

عاج الشقى على رسم يسائله

أو الى المأثور من كلمات الشعراء ككلمة امرىء القيس « اليوم خمر وغدا أمر »

---

(١) ديوان السياب ١/ ٨١　وينظر ١/ ١٣
(٢) ديوان البياتي ١/ ٣
(٣) نفسه ١/ ١٠٠

وما ينتمي الى هذا النمط من توظيف الصورة الموروثة ما نراه في بعض القصائد حين يعمد الشاعر الى نقل الصورة بشكل أوسع وأشمل

عن سماء ليس تسقيني اذا ما جئتها مستسقيا الا اواما (١)

وهذه الصورة لا تشير الى معنى الصورة التراثية فحسب ، بل توشك أن تكون صياغة لغوية جديدة لقول المتنبي

أظمتني الدنيا فلما جئتها مستسقيا مطرت عليّ مصائبا

ومع أن هذا النمط من الالتفات الى مكونات الصورة الموروثة هو التفات جزئي ، وغير موظف توظيفا ايجابيا تاما ، الا أنه سيقود الشاعر بالتالي الى أنماط أخرى من توظيف الصورة الموروثة ، ولعل هذه الأنماط ستكون اما تضمينا للصورة أو تمثلا لها واعادة خلقها من جديد لتلائم حالة الشاعر وتخدم مضمونه الخاص والمعاصر ، أو تقود الشاعر الى استيحاء المناخ التصويري الموروث بشكل عام

في قصيدة « المومس العمياء » ترد هذه الصورة التي هي مفتتح القصيدة

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة مثل أغنية حزينة (٢)

والعلاقة المجازية التي هي « شرب الليل » انتماء للماضي الشعري وتأثر بالصورة التي وردت في أبيات أبي العلاء

يكاد الصبح تشربه المطايا وتملأ منه أوعية شنان

حقا ان لكلا الصورتين معنى ووظيفة في القصيدتين لكن ما يتضح هنا هو أن السياب التقط تلك العلاقة المجازية ونأى بها ، ربط بين « شرب الصبح » ، و « شرب الليل »

غير أن هذا الربط لم يكن زينة شعرية ، أو تدليلا على ثقافة تراثية ، أو تقليدا ، انما تحول الى تكوين تصويري فاعل ومدخل وصفي يسهم كثيرا في بلورة الحالة الشعرية ، ذلك ان السياب كان بصدد رسم صورة للمدينة الموحشة التي يخيم

(١) ديوان السياب ١/ ١٠١ وينظر ١/ ١٩

(٢) أنشودة المطر ١٩٧ وينظر ٤١ ، ٥٥ ، ٩٤ ، ٩٨

عليها الليل والحزن وتعيش حالة من الجدب ، والتي ما تزال تشرب ليلها المرير مرة اثر أخرى ، هنا يمكن لنا أن نقول ان الشاعر أخذ يتجاوز الالتفات البسيط والعابر للصورة القديمة ، لقد بدأ يتمثلها ويعيد خلقها ، لتخدم موضوعه وموقفه المعاصر الخاص ، وفي هذا الموضع لا بد أن نشير الى أن بيت السياب هذا كان مؤثرا في أكثر من شاعر وصارت صورته « الليل تشربه المدينة » مصدرا شعريا لمن يقول

والليل يطبق غيمة سوداء تبتلع المدينة (١)

الليل حولي موحش غريب
تشربه مقابر المدينة (٢)

واذ نمضي مع السياب في قصيدته « المومس العمياء » ونصل الى المقطع الذي يتحدث فيه عن العلاقة بين ماضي المومسات البريء وحاضرهن الملوث ، فسنلتقي بالصورة الشعرية القديمة التي وردت في شعر المتنبي

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم

وسنرى كيف تحولت بين يدي السياب الى جزء فاعل ومؤثر ، يعبر عن أحاسيس الشاعر وأحاسيس الآباء الذين كانوا لسنوات قريبة خلت آباء لأطفال « كالحمائم في النقاء »

لأب يقبل وجه طفلته الندى أو الجبين
ما كان يعلم أن ألف فم كبئر دون ماء
ستمص من ذاك المحيّا ، كل ماء للحياء ،
وان عارا كالوباء
يصم الجباه فليس تغسل منه الا بالدماء (٣)

وسنرى أيضا أن تلك الصورة الشعرية القديمة استطاعت أن تكتسب أبعادا

---

(١) رحيل الأمطار ١٥٣

(٢) المجموعة الكاملة لشاذل طاقة ٢٩٣

(٣) أنشودة المطر ٢٠١

موضوعية جديدة ، ولو أن القارىء تجاوز قضية الخطيئة « البغاء » بمعناها الشخصي الضيق ودلف منها الى الموضوع الأكثر شمولا لأدرك أن تأكيد السياب على ضرورة التطهر بالدم انما هو اشارة الى الواقع الاجتماعي الأسود والمرير الذي كان يحيط العراق في سنوات ما قبل ثورة تموز ، ذاك الوقع الذي لا يمكن أن يتطهر الا بالدم أيضا ، وهذا البعد الآخر للصورة الشعرية ينبثق عن الرؤ ية الكلية لقصيدة المومس العمياء ، التي لا نراها قصة تتحدث عن امرأة سقطت وحسب وانما هي تصوير شامل للخراب الاجتماعي ، واحتجاج شديد على كل ما كان يحدث ، وطموح الى خلق عالم جديد أكثر عدالة ونبلا

ويبدو قول المعري

سحائب مبرقات مرعدات

لمهجة كل حي موعدات

مصدرا للصورة الشعرية التي وردت في قصيدة السياب « مدينة بلا مطر وربما عمد الشاعر اليه ونقله نقلا يوشك أن يكون تاما

جياع نحن وا أسفاه ! فارغتان كفاها

وقاسيتان عيناها

وباردتان كالذهب

سحائب مرعدات مبرقات دون امطار

قضينا العام بعد العام بعد العام نرعاها

وريح تشبه الاعصار لا مرت كاعصار

ولا هدأت [1]

غير أن الصورة الشعرية القديمة تحولت هنا ، بفعل تراكم الصور من حولها ، الى نسيج سيابي خالص ، بعد أن أضاف اليها الشاعر « دون أمطار » وهذه الاضافة البالغة الأهمية نأت بالصورة القديمة عن معناها الذي وردت فيه وتحولت بفعل رؤ ية

---

(١) أنشودة المطر ١٧٣ وينظر أيضا ٢٧ ، ٤١ ، ٥٥ ، ٦٦ ، ٨٧ ، ٩٨ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ومنزل الأقنان ٨٢ ، والمجموعة الكاملة لشاذل طاقة ٣٢٥ ، ٣٤٥

الشاعر المعاصر الى جملة وكأنها انبثقت عن الموقف الشعري الذي تتوالى فيه الصور لتؤكد حالة الجدب واليباب والاحساس التام بالخيبة ، ذلك أن هذه السحب ذات البروق والرعد ليست سحبا حقيقية ، سحب كاذبة ، لأنها خالية من المطر الذي يعيد الخصب والحياة لمدينة بابل المحترقة ، وشعبها الجائع

أما قوله في قصيدته « قارىء الدم »

لو أن غرسا كان من بشر [١]

فيشير الى المعنى العام الذي قدمته الصورة الموروثة

شر أشجار علمت بها ‏ ‏ ‏ ‏ شجرات أثمرت ناسا

ويلاحظ هنا ان السياب أفاد من معنى الصورة دون أن يلتفت الى شيء من تركيبها اللغوي

واذا كان السياب حريصا على تطوير معاني الصورة القديمة واكسابها أبعادا موضوعية جديدة تنبثق من داخل العمل الشعري فان العديد من الصور الشعرية الموروثة التي تسربت الى نتاج عبد الوهاب البياتي تبدو أقرب الى التضمين التام ، أي أنها لم تكتسب دلالات جديدة ولم تنصهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة لتقدم بالتالي حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث الذي تسربت منه ، فالبياتي عندما يقول في قصيدته « كتابة على قبر عائشة »

ياراكبا نجران

بلغ نداماي اذا ما طلع النهار

واقتحمت مدينة الموتى خيول النار

وشطّ بي المزار

« أن لا تلاقيا » ولا لقاء

وابك على طفولتي أمام صمت القبر

وقف على أطلال هذا القلب

مصلّيا للرب [٢]

---

(١) أنشودة المطر ١٣٨ وينظر ٩٨

(٢) ديوان البياتي ٢/٤٠٩

فهو يستعير قول الشاعر عبد يغوث بن وقاص

أيـا راكـبـا امـا عـرضـت فـبـلغـن
نـدامـاي مـن نـجـران أن لا تـلاقـيـا

وواضح أن البياتي كان يتابع كلمات الشاعر القديم وهو وان أدخل بين تلك الكلمات قوله « واقتحمت مدينة الموتى خيول النار » الا أنه ما استطاع أن يخرج المعنى القديم من واقعه النفسي أو يضيف اليه شيئا جديدا ؛ أو أن يتوجه به وجهة أخرى فبيت عبد يغوث انما كان يشير الى الأحزان واليأس المتأتي من البعاد الذي قد لا يعقبه تلاق ، وهذه الحالة النفسية هي محور معاني قصيدة البياتي أيضا ، ومن هنا ينأى تضمين الصورة الموروثة عن أن يكون ايجابيا ، لأننا نعرف أن للتضمين الفني وظيفة هي في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو « للتسامي بالانفعال » كما تقول مارجوري بولتن [1]

ولا يخرج بيت المتنبي

يموت راعي الضأن في جهله   ميتة جالينوس في طبّه

عن دلالته القديمة وتركيبته اللغوية في مطلع قصيدة البياتي الأخرى « مرثية الى عائشة »

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس
يأكل قرص الشمس أوروفيوس
تبكي على الفرات عشتروت , , , [2]

ولا نظن أن لهذه الصورة الشعرية برمتها وظيفة ايجابية تدفع بالحدث أو الموقف الشعري الى النمو والتطور أو أن تقدم حالة أو بعدا جديدا ، خاصة وأن البياتي أثقل مطلع قصيدته بالأسماء التاريخية والأسطورية فذكر أوروفيوس وجالينوس وعشتروت وتموز وعائشة ، فيما تقدم وفيما سيأتي من أبيات

---

(١) تشريح المسرحية ، مارجوري بولتن ، ترجمة دريني جشبه ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٢ ، ص ٢٢٣

(٢) ديوان البياتي ٢/ ٣٢١ وينظر أيضا ١/ ٣٠٧

وفي قصبدته « أغنية » نقرأ

قالوا وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف رغم تعاسة القلب الدموع

قالوا « تمتع من شيم ،

عرار نجد » يا رفيق

فبكيت من عاري

« فما بعد العشية من عرار »

فالباب أوصده « يهوذا » والطريق

خال (1)

هنا نلاحظ أن الصورة الموروثة صارت تضمينا تاما ، وهو تضمين غير متمثل وغير متجاوز لأنه ظل حبيس دلالته القديمة وما تثير من أحاسيس ، والبياتي هنا لم يضمن صورة من التراث فحسب وانما قطّع بيتا كاملا ووزعه توزيعا خاصا ، والبيت هو

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

ويجد قارىء شعر شفيق الكمالي نمطين من توظيف الصورة الشعرية الموروثة التي تتخلل البناء الجديد لقصيدته ، الأول منهما - كما هو عند عبد الوهاب البياتي - حيث تصير الصورة الموروثة تضمينا مثلما حصل في مطلع قصيدته « غزل أموي » الذي يشير الى البيت القديم

أسرب القطا

من يعير الحزين جناحا

فقد هده البعد (2)

أسرب القطاهل من معير جناحه لعلّ الى من قد هويت أطير

والثاني هو أن يومىء الى الصورة الموروثة وينأى بها عن وظيفتها التي وردت

---

(1) ديوان البياتي ١/ ٢٨٣

(2) هموم مروان وحبيبته الفارعة ١٥

ضمن السياق ، وهنا تصير جزءا من بنائه الشعري ، وتحمل شحنات عاطفية تنسجم مع الحالة النفسية والموضوعية التي تثيرها القصيدة ، تغدو تمثلا لعطاء فن الماضي وذات وظيفة جديدة

يا شجر الخابور أتورق ؟!
وابن طريف أردته
خيول عمومته
أبصرت جنود الروم تقوض أسوار دمشق
تمزق أشعار هذيل
فاضت وديان حنيفة دمعا
والحزن تعتق
يا عبد الملك استعجم جيل الأبناء (١)

لقد خرجت الصورة القديمة

أيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تحزن على ابن طريف

خرجت من دلالتها في اثارة الحزن والبكاء الشخصي واكتسبت داخل القصيدة المعاصرة معنى جديدا هو الاحتجاج على التمزق الذي يسود أبناء الشعب الواحد ، حيث تقتل القبيلة الواحدة أبناءها وتنشغل بما هي فيه من عدوان وفرقة بينها يحاول الغزاة تقويض أسوار المدن العربية كلها ، ممثلة بالمدينة الرمز « دمشق »

لقد تغير معنى الصورة القديمة ، وحمل دلالة جديدة ، وأشار الى حالة لم تكن لترد في ذهن الشاعرة العربية القديمة ـ من خلال قصيدتها ـ التي هي بكاء شخصي ، وتمجيد للبطولة الفردية ، ممثلة بابن طريف « الفرد » وليس « الرمز »

ومع هذا فان الالتفات الى تضمين الصورة الموروثة يعتبر النمط الأقل شيوعا في شعر الكمالي ، لأن هناك نمطا آخر من التمثل للموروث الأدبي في صنع الصورة ، وهذا النمط الجديد لا يستند الى المفردات أو التركيب البلاغي الشائع في صورة معينة من الصور التي يمكن ردها الى أصولها ، وانما هو ـ ان جاز لنا التعبير ـ استيحاء للمناخ

---

(١) تنهدات الأمير العربي ٩٦

ت‌صويري والحسي الذي كنا نراه في شعر الماضي ، هنا توشك الصورة أن تنقل الينا حساسات وحالات الشاعر العربي القديم بطريقة غير تقليدية لأن الصورة في ‌قصيدة تكتسب دلالاتها الموضوعية الخاصة التي تنبثق عن موقف الشاعر المعاصر ‌نفسه

لم تترك ظلا أو طللا
يبكي عند حجارته
رحلوا
ورماد مواقدهم
بيد الريح نثار (١)

انا هنا ازاء لغة ، وصور شعرية ، ذات علاقة حميمة بمعطيات التراث ‌شعري ، ولكننا لا نستطيع أن نردها الى شاعر عربي بعينه ، فالصورة غدت تمثلا ‌شعر الماضي ، بل ولأحاسيس شاعر الماضي أيضا

ويلاحظ الباحث ان هذا النمط من استيحاء مناخ الصورة الشعرية الموروثة لم ‌يكن مرتبطا بمعطيات شعر شفيق الكمالي وحده ، وانما صار ‌ظاهرة تعبيرية يمكن ‌لقارىء أن يتبعها عبر عدد غير قليل من المجموعات الشعرية التي سنشير اليها تجنبا ‌لاستطراد غير الضروري (٢) ولكنها ستبدو أكثر وضوحا وتكريسا في نتاج يوسف ‌صائغ ، وفي قصائده الأربع الطوال بالذات

ترّجل فان القطا نائم
والقوافل متعبة

---

١) هموم مروان وحبيبته الفارعة ٧ ـ ٨ وينظر « تنهدات الامير العربي » ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٦٣ ٧٥ ، ٧٦

٢) تنظر على سبيل المثال المجموعات الآتية سفر بين الينابيع ٧٠ ، ٧١ ، وجنون من حجر ٥١ ، وخيمة على مشارف الأربعين ١١٤ ، ١١٥ ، ونخلة الله ٩ ، ١١ ، ورماد الفجيعة ٩ ، ٢١ ، وقراءة ثامنة ٧ ، ١٠ ، ١٤ ، ١٦ ، وزيارة السيدة السومرية ١٠٤ ، وموق على لائحة الانتظار ١٠ ١٤

هوّم النازحون لطول السرى

سوى واحد ما ينام

وحيدا

يمنيه هذا الدجى بسهيل

تراب سهيل انطفا

واستراحت على حلم صهوة وخيام [(١)]

ومع أن القصيدة « اعترافات مالك بن الريب » تستند أساسا الى قصيدة ابن الريب القديمة وتتضمن بعضا من صورها الا أن الشاعر استطاع أن يضيف الى معطيات تلك القصيدة العديد من الصور التي تستوحي مناخ الصورة الشعرية الموروثة ، واذ تغدو صور الشاعر المعاصر تمثلا لفن الماضي فان القارىء لا يعرف بالضبط ما اذا كان الصائغ قد علم بأن شاعرا عربيا قديما قال

وفتوٍ هجّروا ، ثم أسروا ليلهم حتى اذا انجاب حلّوا

فاحتسوا انفاس نوم فلما هوّموا رعتهم فاشمعلوا

أم لا ؟

وتأتي لغة الكتب المقدسة جزءا من أثر التراث الأدبي في صنع الصورة الشعرية ، ومصدرا مهما من مصادرها وسيرى الباحث أن الكثير من الحكايات التي حملتها الكتب المقدسة أو الصور الفنية التي ترد هنا أو هناك في ثنايا الكتب ، ستتحول لدى الشاعر المعاصر الى مصدر فني ، يخلق صورته الشعرية منه وفي هذا المجال سنفاجأ بحقيقة قد تكون غريبة ، وهي أن الشعراء العراقيين عموما انما يميلون في الغالب الى استقاء صورهم الشعرية ـ في حدود التأثر بالكتب المقدسة ـ مما ورد في الانجيل أو التوراة ، بينما تعد الافادة من القرآن الكريم قليلة جدا اذا قيست بالافادة من ذينك الكتابين

---

(١) اعترافات مالك بن الريب ٥ وتنظر الصفحات ٦ ، ١٠ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٧٣

وقد يحار المرء في تفسير هذه الظاهرة ، فهل نظن أن الشعراء العراقيين ـ ونسبة المسلمين منهم أكثر من ٩٥٪ ـ قد ركنوا الى حقيقة أنهم مسلمون وأنهم يعرفون القرآن جيدا فقد قرأوه في البيت وفي المدرسة وسمعوه وما يزالون في شتى المناسبات ، فأنساهم ركونهم الى هذه الحقيقة المتابعة الجادة ، والقراءة الحقيقية « الأدبية » للقرآن الكريم ، ذلك أن متصفح الشعر العراقي سيدرك أن أثر القرآن يوشك أن يكون منبتا ، في عدد كبير من المجاميع الشعرية ، مما يجعلنا نظن أن عددا غير قليل منهم لم ينهمك انهماكا تاما في قراءة القرآن ، وتأمله لغة وتراكيب وصورا

وربما كان التوجه الى الكتاب المقدس بسبب تأثر الشاعر العراقي في مختلف مراحل عمر الشعر الجديد بالشعر الأوربي الذي اقتبس من التوراة والانجيل الشيء الكثير ، فكان هذا جزءا من محاكاته للشعراء الأوربيين ، وربما لأن أغلب أشخاص الانجيل والتوراة قد تحولوا الى رموز شعرية لدى أكثر من شاعر عربي ، ومن خلال هذه الرموز التقى الشاعر الحديث باللغة وبالصورة الفنية التي ارتبطت بهذه النماذج

وتبدو الافادة من الصورة التي يكون مصدرها القرآن الكريم على نمطين ايضا ، الأول عابر ومبتسر ، ليس أكثر من التفات الى استعارة جميلة أو عبارة تعجب الشاعر ، وكأنه تداع ذهني أكثر من كونه استلهاما موظفا توظيفا تاما من أجل كشف حالة أو موقف يتطور وينمو ضمن السياق الشعري الجديد ، وبكلمة أخرى يمكن أن نصف هذا النمط من الافادة بأنه « غير فاعل » أو غير كبير التأثير في مجرى مضمون القصيدة

اندحري يا ابخرة الموت
أمام العشق الاسطوري
يهون الصعب
ويغدو الهرم الأكبر « عهنا منفوشا »
تنثره أنفاس العشاق (١)

---

(١) تنهدات الأمير العربي ٨٨ ، وينظر هموم مروان وحبيبته الفارعة ٤٧

وفي هذه الابيات تتحول العبارة القرآنية « كالعهن المنفوش » الى صورة شعرية صغيرة ومحدودة قائمة على التشبيه ، أي أن الشاعر التقط علاقة المشابهة فقط ، وخلق صورة غير نامية أو فاعلة في تطوير النسيج الفني والموضوعي للقصيدة ، وسيمر بنا في حديثنا عن وظائف الصورة شيء من التوضيح لمثل هذا الاستخدام

ونقرأ في شعر حميد سعيد

من مات مات ومن لم يمت فليكن معنا

اننا راحلون الى « جنة عرضها » الوطن العربي [1]

وفي شعر سامي مهدي

كأن حرسته وادخرته أسراب الأبابيل

لمعركة سواها ، كر فيها جيش تضليل [2]

ان الاكتفاء بايراد بعض العبارات القرآنية كـ « جنة عرضها » و « طيرا أبابيل » يبدو ايرادا مرده الاعجاب الشخصي بالعبارة الموروثة التي تحولت الى نسيج في الذاكرة ، أو هو نوع من التداعي غير المؤثر ، لأن الشاعر في مثل هذه الاستخدامات لم يستطع أن يكسب العبارة الموروثة ـ حين جعلها أساسا لصورته ـ معنى أو ايحاء جديدا منسجما مع موقفه المعاصر ، وحالته الخاصة

أما النمط الثاني من افادة الشاعر الحديث مما جاء في القرآن الكريم ، فهو نمط موظف توظيفا ايجابيا لخدمة موضوع القصيدة أو لاضاءة حالة الشاعر النفسية ، هنا تصير الصورة الموروثة ـ مع ما يلحقها من اضافة أو تحوير ـ استلهاما وتمثلا للموروث وصياغته صياغة جديدة ، تنأى به عن دلالته السابقة ، وتكسبه أبعادا أخرى هي مما يتطلبه موقف الشاعر المعاصر ، ورؤيته

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيطا الى بابه

يهدي الى الناس اني أموت [3]

(١) ديوان الأغاني الغجرية ٧٦

(٢) رماد الفجيعة ٢٧

(٣) أنشودة المطر ١١٣

في أبيات الشاعر هذه تحولت الحكاية التي وردت في القرآن الكريم الى موقف جديد وخلقت صورة ذات دلالة مختلفة ، فالعنكبوت في حكاية اختفاء الرسول عند هجرته من مكة كانت أداة تضليل تدفع بالمشركين الى سبيل آخر للبحث عن محمد « ص » بعيدا عن الغار الذي لجأ اليه ، أما هنا فان العلاقة بين الغار والعنكبوت تحولت الى الضد ، أي الى فضح مكمن المختبىء ، وهدى الناس اليه ، وكأن السياب أراد أن يقول لنا انه حتى المعجزة لم تعد نافعة ازاء واقع جديد ، يبحث فيه الآخرون ـ حاملو البنادق ـ عن الشاعر ، هكذا تتحول الصورة القديمة الى خيط في النسيج المأساوي العام ، وتلقي بضوئها لتكشف حالة الشاعر المعاصر وشيئا من واقعه المأزوم

مر بنا توظيف حميد سعيد لـ « جنة عرضها » ونقرأ في قصيدته الأخرى صيغة مقترحة للملحمة الغجرية » قوله

لعل القميص الذي يستحم على طرف من قميصي
ويفتح في جسدي واحة ،
يستطيع استلابك نحوي
لقد راودتك المدينة عن نفسها   راودتني
كما راودتني الأميرة من قبل ،
بي ما يثير المراودة البكر ،
لكنني لا أطيق الاقامة   يلعنني جسد امرأة
ويباركني جسد امرأة
وأخاف المدينة   أهرب من جسدي   (١)

بعض هذه الصور يستند أساسا الى عبارات قرآنية « وراودته التي هو في بيتها عن نفسه » وبعضها الآخر يشير من بعيد الى سورة يوسف ، كدلالة القميص ، وعبارة « راودتني الأميرة » لأن بطلة القصة القرآنية « زليخا » كانت امرأة العزيز فهي ذن ملكة ، أميرة ، وكل هذه الالتفاتات أسهمت في خلق صورة شعرية تستند الى

---

١) ديوان الأغاني الغجرية ٦٧ ـ ٦٨

معطيات الماضي ، وتنأى بها ، وتضيف اليها ، لقد أراد الشاعر أن يفيد من صورة المراودة ، وتم له ذلك ، غير أن الصورة لم تنطفىء وتظل حبيسة دلالة الصورة القديمة ، بل نمت بين يدي الشاعر وتطورت الى الحد الذي غدت فيه هي المضمون الشعري كله ، المرأة والمدينة والجسد ، واحساسات الشاعر الخاصة

ولكنني لا أطيق الاقامة   يلعنني جسد امرأة

ويباركني جسد امرأة

وأخاف المدينة

في سورة مريم قال تعالى « وهزي اليك بجذع النخلة يساقط عليك رطب جنيا » هذه العبارة تحولت الى صورة شعرية ، لدى شاعرين كبيرين هما السياب والبياتي

أحس بأني عبرت المدى

الى عالم من ردى لا يجيب ندائي

واما هززت الغصون

فما يتساقط غير الردى

حجار حجار وما من ثمار (١)

كانت الآية الكريمة توحي بالأمن والاطمئنان والبركة للسيدة العذراء ولكنها تحولت في قصيدة السياب الى صورة تضج بالردى والجدب ، صار الرطب الجني حجارا تتساقط ، فالشاعر اذن تمثل فن الماضي وأعاد صياغته بما يلائم موقفه هو وحالته المفزعة وهنا نشير الى أن السياب يلجأ الى المعنى القديم ، دون أن يتابع مفرداته ، ثم يجعل منه صورة تقدم معنى مضادا أو معاكسا بكلمة أدق ألم يجعل من العنكبوت في قصيدته السابقة وسيلة لفضح مكان اختفائف ؟ في قصيدة عبد الوهاب البياتي « الموت في الحب » تأتي هذه الأبيات

- أيتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

---

(١) المعبد الغريق ١٢٣

تسّاقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار
نولد في مدريد
تحت سماء عالم جديد (١)

والبياتي أقرب الى لغة النص الموروث من السياب ، ليس في هذا المقطع من أشعاره وحسب ، بل في أغلب اشاراته وافادته من معطيات الماضي ، شعرا ومثلا ، وأسطورة ، انه يتابع لغة الماضي عندما يفيد منه

ويلاحظ القارىء أن الشاعر منذ عبارته « تساقط الأشياء » توجه بالمعنى القديم وجهة جديدة هي الطموح الى رؤ ية المعجزة بصورة أخرى ، صورة الثورة التي تعم وتكتسح الحاضر الملوث لتبني للانسان عالما أكثر عدالة وجمالا ، فالصورة الموروثة اذن غدت ركيزة ومنطلقا لصور متطورة تخدم مضمون الكاتب المعاصر وموقفه

وفي ديوان الشعر العراقي الحديث العديد من الصور التي تستمد مادتها الأولى من القرآن الكريم ، والتي تتوظف بشكل ايجابي ومتطور يهدف الى اضافة معان جديدة تنسجم مع الموضوع الشعري وتسهم في تطويره واضاءته والكشف عما فيه من دلالات وأفكار (٢)

أما توجه الشاعر نحو خلق الصورة التي يكون مصدرها الكتاب المقدس ، فيتصف بصفتين ، الاولى ان هذه الافادة ترتبط بالرمز الذي استقاه الشاعر مما ورد في الكتاب المقدس « المسيح » « العذراء » « العازر » « بيت لحم » والثانية ان هذا النمط من الصور ـ مع شيوعه ـ يوشك أن يكون تبنيا لمجازات جميلة أو

---

(١) ديوان البياتي ٢/ ٣٤٠

(٢) ينظر الخيمة الثانية ١٠٤ ـ ١٠٥ وخيمة على مشارف الأربعين ١٢٩ ـ ١٣٠ ١٢٤ ١٢٠ ١٢١ ١١٩ ، واعترافات مالك بن الريب ٤٧ ٤٧ ، ٦٧ ، ٧٦ ، ٩٢ ، والشجرة الشرقية ١٠ ١٣ ، ١٦ ٣٩ ، ٤٥

عبارات تستأثر بالاهتمام أو هي اشارة لحكاية ، تأتي من قبيل التذكر أو التشبيه ونادرا ما نرى أن لتلك الصور وظائف مهمة أو ايجابية تدفع بالحدث الشعري أو الحالة العاطفية الى النمو والاكتمال وأكثر هذه الصور يكاد يكون مقصورا على مصادر قليلة ومعدودة مما ورد في الكتاب المقدس ، وأهمها قصة العشاء الأخير التي أخذ فيها يسوع « الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي ، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي » (١)

وتطالعنا هذه الصورة في أكثر من قصيدة ، ففي المقطع السابع من قصيدة البياتي « العرب واللاجئون » تأتي هذه الأبيات كنهاية للقصيدة

العار للخطباء من شرفاتهم

للزاعمين

للخادعين شعوبهم

للبائعين

فكلوا فهذا آخر الأعياد لحمى ،

واشربوا يا خائنون (٢)

وواضح أن استخدام البياتي للصورة القديمة هنا استخدام ناقص ، أو هو اقحام للعبارة القديمة التي ينبغي أن تبدو نابعة من العمل الشعري نفسه ، لا أن تضاف اليه

وعبارة « السيد المسيح في العشاء الأخير » تواجهنا في مواضع عديدة من شعر بدر شاكر السياب ، بل وكأنها اللازمة التي تتكرر من عمل شعري الى آخر ، وهذا الاهتمام الشديد من السياب بالصورة التي وردت في الانجيل يرجع الى تبني الشاعر لموقف السيد المسيح ، وأعني به التأكيد على فكرة التضحية والفداء التي رافقت السياب في مرحلة من مراحل حياته ، والتي تجسدها كلمات المسيح خير تجسيد ولذا

---

(١) الكتاب المقدس ، انجيل متى ، الاصحاح السادس والعشرون ٢٦ ٢٧

(٢) ديوان البياتي ١/ ٦١٧

فان كافة الصور التي تستند الى تلك الصورة لا تبدو في نتاج السياب متكلفة ؛ أو نابية أو بدون وظيفة ـ كما حصل في أبيات البياتي السابقة ـ بل صارت جزءا من موقف الشاعر المعاصر ومن موضوعه

دمى هذه الخمر التي تشربونها (١)
فاملأ لنا في كل يوم وعاء
من لحمك الحي الذي نشتهيه (٢)
دمي ذلك الماء هل تشربونه
ولحمي هو الخبز لو تأكلونه (٣)

ولعل يوسف الصائغ سيكون أكثر الشعراء اهتماما بالافادة مما ورد في الكتاب المقدس فالعديد من صوره الشعرية (٤) انما تستقي من ذلك المصدر ، وتشيع في بناء قصائده بشكل يلفت النظر ، فقارىء شعره يدرك انه خبر الكتاب المقدس ، وأطال قراءته ، ربما كان هذا بسبب النشأة الدينية للشاعر ، ويبدو في توظيفه لهذه الصورة قريبا من السياب ، ذلك أنهما يفيدان من الصورة القديمة التي تشير الى موقف أو حالة ، فهما يتخذان من موقف السيد المسيح موقفا جديدا يقوم على فكرة التضحية أو تحمل الأيام الصعبة ومكابداتها ، فقوله في قصيدته « رباح بني مازن »

ففيها على ملأ من ضحى كان صلبي
وألبسني جندهم ارجوانا
وخلا سقيت ، ومرا مزجت

تقمص لموقف المسيح ومحاولة لخلق موقف مماثل ، وكلمات الشاعر انما انبثق عن العبارات القديمة التي وردت بهذا الشكل « فعروه ـ المسيح ـ وألبسوه رداء

---

(١) أنشودة المطر ٤٣

(٢) نفسه ٧٩

(٣) نفسه ١٠٥ ١١١ ، وينظر « سلاما أيتها الموجة » ٤٢ ونخلة الله ١٨

(٤) اعترافات مالك بن الريب ١٥ ، ٥٥ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٦ ، ٩٨

قرمزيا أعطوه خلا ممزوجا بمرارة ليشرب »[1]

ويستقي بعض الشعراء صورهم مما ورد في التوراة وفي « نشيد الاشاد » بالذات ، وكما شاعت عبارة السيد المسيح في العشاء الأخير في أكثر من مجموعة شعرية تشيع هنا عبارة حبيبة الملك سليمان « شلوميت » وتلقي بظلالها على النسيج التصويري لدى أكثر من شاعر ، ولا تبدو لمثل هذه الصور وظائف ذات أهمية كبيرة في نمو القصيدة أو تطورها ، انما هي أشبه بالاشارة الى موروث جميل ، مخزون في الذاكرة ، وكأنها اعجاب بالكلمات القديمة ، أو الآداء الشعري الغزلي لنشيد الانشاد

في الليل المقرور طلبت حبيبي [2]

أو

أسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة
أستحلفكن بنات البصرة [3]

وهذه الأبيات توشك أن تكون كتابة جديدة لما ورد في السفر القديم « احلفكن بنات أورشليم صوت حبيبي هو ذا آت ، في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي فما وجدته »[4]

واذا كان الشاعر المعاصر يلتفت الى موروثه الأدبي ويتأثر به في مجال خلق الصورة الشعرية ، فان هذا الشاعر هو ابن الثقافة الحديثة بشتى ضروبها ، وهو بالتالي كائن مثقف بثقافة عصره ، هذه الثقافة التي ألقت بظلالها على فن الشعر كله ، ومنه « الصورة الشعرية »

(٣)

وأول مظهر من مظاهر الثقافة الحديثة في خلق الصورة هو ما يمكن أن نطلق عليه « الصورة الجديدة » ، ويقوم هذا النمط من الصور على التأثر بانجازات الشعر

(١) الكتاب المقدس ، انجيل متى ، الاصحاح السابع و والعشرون ٢٩ ٣٤

(٢) تنهدات الأمير العربي ٥٣

(٣) اعترافات مالك بن الريب ٤٩

(٤) الكتاب المقدس « نشيد الانشاد » الاصحاح الثاني ٨/٧ والاصحاح الثالث ١

عالمي ، ليس كافة انجازاته ، وانما في فهم العلاقات الجديدة التي بدأت الصورة شعرية في خلقها ، فالعلاقات البلاغية القديمة التي كانت تحكم مكونات الصورة من مجاز واستعارة وتشبيه بدأت وكأنها تتفكك اثر نشوء مدارس أدبية حديثة في وربا ، كالدادائية والسريالية التي أصاب الشعر العربي الحديث شيء من أثرها ، وخاصة في مجال رسم الصورة ، ولذا فان الغرابة والغموض والتوسع في خلق علاقات المجازية التي تنمو وتحكم الصورة صارت سمة من سمات فن الشعر في نتاج كبار شعراء العالم الذين أثروا في عدد غير قليل من الشعراء العرب

وسنحاول هنا أن نتلمس ـ باختصار ـ بعضا من مكونات هذا النمط من الصور الشعرية مقارنين ذلك بما عرفنا من قوانين بلاغية عربية تؤسس للعلاقات اللغوية التي يجب أن تحكم الصورة الشعرية

في مجال التشبيه مثلا ينص البلاغيون على أن يكون لوجه الشبه مزيد من الاختصاص في الطرفين سواء أكان التشبيه تحقيقي أو تخييلي ، فقوله تعالى « وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام » وهو تشبيه تحقيقي يكون فيه وجه الشبه هو العظم والفخامة في طرفي التشبيه اللذين هما المراكب والجبال ، أما التشبيه التخييلي الذي يكون فيه وجه الشبه قائما بالطرفين أو بأحدهما على ضرب من التأويل والتخييل ، ومنه قول الشاعر

وكأن النجوم بين دجاها سنن لاح بينهن ابتداع

فوجه الشبه هنا هو الهيئة الناتجة من حصول أشياء مشرقة بيضاء في جوانب شيء مظلم أسود هو غير موجود في المشبه به الا على طريقة التخييل
ويبدو أن النوع الثاني من التشبيه « التخييلي » هو الأقرب الى تكوين الشعر الحديث ، أما وجه الشبه « الحقيقي » فنادرا ما يعثر عليه ضمن تكوينات الصورة الشعرية الحديثة ، وقد لا نغالي اذا قلنا ان القاعدة البلاغية التي تؤكد على أن يوجد لوجه الشبه مزيد من الاختصاص في الطرفين تكاد تكون معدومة ، والا فأي مزيد من الاختصاص في قول البياتي

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور
ووردة أرشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وأبجدية [1]

لقد جاء المشبه به في هذه الأبيات على هيئة الحال أي « مثل غزالة ووردة وحملا وأبجدية »

ويقول السياب

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا تحجر كل قلب ، بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق [2]

وحين ننتقل من تشبيهات السياب التي تبدو واضحة ، مع أنها لا تحقق متطلبات القوانين البلاغية القديمة ، الى بعض من تشبيهات الشاعر العراقي المعاصر

ينشر الشك جناحيه كدهليز طويل [3]
مهجور كالليل أنا
كالصمت أنا مهجور [4]

فوقفت هنالك أنظر في أبناء الانسان
يعدون كأيام الموتى [5]

---

(١) ديوان البياتي ٣/ ١١

(٢) أنشودة المطر ١٧٩

(٣) ملامح من العصر المتكبر ٨

(٤) رحلة الحروف الصفر ٣٩

(٥) الأسفار ٩

والريح مكتومة مثل أفعى [١]

وجع في دمي مثل حزن المحيط [٢]

وتخلف وشما مزرقا كعيون القمر المخنوق بحبل الغيم [٣]

هذه صور شعرية تقوم على الافادة من التشبيه ، ولقد توخينا في اختيارها عدم التعقيد في التركيب اللغوي ووضوح أطراف الجملة ، المشبه والمشبه به والأداة ومع هذا فان لنا أن نتساءل عن علاقة التشابه بين « أزهار الدفلى » و « مصابيح الطريق » ، ثم بين أزهار الدفلى و « عيون ميدوزا » ، و « نذر تبشر بالحريق » وكيف ينشر « الشك » جناحيه « كدهليز » ، وعلاقة « الهجرة » بين الشاعر والليل والصمت ، ثم العدو وأيام الموتى التي تعدو ، وأخيرا الريح التي هي مثل أفعى والوجع الذي هو كحزن المحيط ، وأين هو وجه الشبه أو المزيد من الاختصاص فيه بين طرفي التشبيه

ويتضح من هذه الأمثلة أن الشاعر المعاصر لم يعد يلتفت الى قضية بلاغية من نوع وجه الشبه ، وعلاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارىء ويهتدي اليها بسرعة ، لقد صار همه الأول والأساسي هو خلق العلاقات التي تشير الى الحالة ، أو الموقف ، أو التصور ، وأغلب هذه الحالات انما هي تنبيه من الشاعر الى الجو العام ، العاطفي أو النفسي أو الفكري الذي يريد نقله الى القارىء ، ففي أبيات السياب التي تقدمت اشارة واضحة الى جهد الشاعر من أجل خلق جو تراجيدي لتلك المدينة التي هو بصدد رسم صورتها ، ولذا رأينا أن التشبيه ينتقل من بيت الى آخر ، في محاولة لتأكيد الصورة المأساوية للمدينة ، وتشبيه « العابرون » بالأغنية الحزينة يفصح دون شك عن الصورة البائسة لأناس هذه المدينة المبتلاة وتشبيه مصابيح الطريق الكابية والخافتة التي توحي بالاختناق أكثر مما توحي بالاضاءة انما هو دلالة مأساوية جديدة تتحول فيها المصابيح الى شيء قاتل ومضجر

---

(١) جنون من حجر

(٢) أين ورد الصباح ٣٥

(٣) تنهدات الأمير العربي ٨٠

تماما مثل أزاهير شجر الدفلى ذات الرائحة الخانقة المسمومة فاذا كان أناس هذه المدينة مثل الأغنيات التي تثير الأسى ، ومصابيحها مثل أزاهير الدفلى فان امعان السياب بتطوير التشبيه وجعله يبدو كعيون مشؤومة هو افاضة في خلق المزيد من الاحساس بالفاجعة التي تنتهي الى أن كل ما في هذه المدينة يبدو وأنه « نذر » تبشر بالحريق والرعب والويلات ، هذا هو الجو التراجيدي الذي يهدف اليه التشبيه الجديد ، والسياب هنا شأنه شأن كل الشعراء الكبار يحاول أن يضع القارىء منذ البدء أمام المناخ الشعري الذي يريد لنا أن نعيشه ، ويبدو أن اهتمام السياب بملاحقة الصور في مطلع قصيدته انما جاء لأنه بصدد كتابة قصيدة قصصية ، ذات حدث وأشخاص وزمن ومكان ، ولهذا نراه يستفيض بتصوير المدينة ، لأهميتها بالنسبة للقصة ، لأنها مكان وقوع الفعل والحدث ، ولقد مر بنا أن السياب أفلح في هذا الوصف باعتباره شاعرا غنائيا ، ولم يفلح في ربط هذا المدخل التصويري بموضوع القصة ، لأنه ليس قاصا مقتدرا

مثل هذا يصح أن يقال عن أبيات البياتي التي توحي بالمناخ العام للقصيدة ، أو الحالة العاطفية للشاعر ، وهي حالة البعد عن دمشق المدينة أو الرمز ، ثم الحنين اليها ، والشاعر هنا يريد أن يصور كيف يمكن للمرء أن يحمل معه في غربته ، حبه ومدينته التي تتحول ضمن الصورة الشعرية الى أشياء حبيبة ومألوفة ودافئة وأثيرة عند الشاعر ، ستكون قاسيون غزالة ، وردة ، وحملا يثغو ، وستكون لغة الشاعر وأبجديته أيضا

ولا شك أن سلمان الجبوري كان يهدف الى تصوير حالة الرعب التي يتحول فيها « الشك » بما يثيره من هواجس مخيفة الى دهليز طويل ـ أن وجه الشبه بالمعنى البلاغي التقليدي معدوم بين « الشك والدهليز » لكن صورة الدهليز الطويل المظلم تبدو قريبة في اثارتها الظنون والهواجس الى الشك والتوجس ، هذه هي الحالة العامة ، أو الموقف النفسي الناتج عن التشبيه الجديد ، وحين نتأمل الأبيات الأخرى ، كلا في موقعه من القصيدة ، سنرى الى أي حد وفق الشعراء في خلق

المناخ الشعري أو الموقف والحالة النفسية من خلال علاقات المشابهة الجديدة التي تسهم في رسم الصورة الشعرية

ولعله من الضروري أن نشير هنا الى أن الافادة من التشبيه الجديد لدى أغلب الشعراء لم يكن شائعا الى الحد الذي يحكم القصيدة كلها ، أي أن توظيف هذا النمط من الصور هو توظيف جزئي يرد في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة

واذا كان الشاعر يتجاوز الحدود البلاغية في الصورة الشعرية التي تقوم على التشبيه ويجعل من علاقاتها القديمة وسيلة لخلق ايحاءات لا غير اذا كان يتم هذا في التشبيه الذي هو أبسط أنواع التراكيب البلاغية المؤدية لخلق الصورة ، وأضيقها بحكم محدوديته لأنه أدوات ووجه شبه فان الشاعر سيكون أكثر تحررا وتجاوزا حين يلجأ الى الصورة الشعرية التي تستمد عناصرها من الاستعارة والمجاز ، فالاستعارة باعتبارها تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته [1] ستكون أصلا على شيء من الرحابة والحرية التي يستطيع الشاعر أن يتحرك من خلالها ويخلق منها صورا تشير الى أشياء بعيدة ، وربما رؤى غير مدركة ، لأنها ـ كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ـ « تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن » [2] ولذا رأينا أن الصورة الشعرية في التراث العربي القديم التي حملت الكثير من مظاهر الجدة والغرابة انما جاءت عن طريق الاستعارات غير المألوفة وليس التشبيهات ، ومن ثم فقد وصفت بأنها خروج على عمود الشعر أي على الذوق المتعارف عليه والمألوف في الاستعارة أو المجاز

أما المجاز فانه أشمل من الاستعارة ، فاذا كانت علاقة المشابهة من مستلزمات الاستعارة فان المجاز يخلو من هذا الالتزام ، وسيكون الأسلوب الذي يسمح للشاعر بأن يستخدم ما يشاء من الألفاظ استخداما غير حقيقي لأنه عند البلاغين « الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له »[3] وربما عد بعض البلاغيين كافة فنون البيان مما يدخل في باب المجاز لسعته ورحابته ، يقرر ابن قتيبة أن « للعرب المجازات

---

(١) كتاب سر الفصاحة ، د عبد الرزاق أبو زيد ١٠٤

(٢) الصورة الأدبية ١٢٥

(٣) مفتاح العلوم ، السكاكي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر ١٩٣٧ ، ص ١٧٠

في الكلام   ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والكناية » [1] وربما بلغ المجاز من السعة والشمول الحد الذي شمل اللغة كلها ، فابن جنى يرى أن اللغة كلها مجاز [2]

من هنا يكون المجاز أسلوبا بالغ الأهمية لدى الشاعر ، ووسيلة أساسية يستطيع أن يتصرف بها ما شاءت له موهبته وخياله وقدراته أن يتصرف ، وستكون حريته في خلق الأخيلة والرؤ ى التي يتيحها له استخدام المجاز لا حد لها

ولقد أتاحت للشاعر الحديث ثقافته الجديدة أن يطلع على انجازات الشعراء العالميين الكبار ، ورأى كيف تتحول الصور الشعرية بين أيديهم الى رؤ ى غير مدركة بشكل مباشر ، وعرف ـ من خلال تأمله وقراءاته ـ أن الصورة الشعرية التي يكون عمادها المجاز والاستعارة غالبا ما تغرق في الابتعاد عن المدرك أو الواضح والسهل ، وينتفي فيها الترابط العقلاني لتؤدي بالتالي الى انشاء علاقات بلاغية توحي بالمناخ العام للقصيدة أو الحالة العاطفية التي يريد الشاعر تقديمها

غير أن هذه العلاقات التي تنشأ من الاستعارة أو المجاز لكي تخلق الصورة الشعرية ينبغي أن تكون فاعلة في القصيدة ، وهي وان نأت عن الادراك المباشر والسهل ، واكتسبت شيئا من الغموض ، فانه يجب على الشاعر أن يقنعنا بضرورة مجيء مثل هذا النمط من الصور ، أي توضيح وظيفته داخل الموضوع الشعري ، لأنه ليست غرابة الاستعارة أو بعد المجاز وحده فضيلة أو تدليلا على المهارة والثقافة الشعرية   فاذا لم يكن لهذه الصور دورها في توضيح الحالات أو تعميق الاحساس بالأشياء فانها ستكون حلية أو زينة مجردة ، زينة شعرية ، ولكنها غير موضوعية

في قصيدة سعدي يوسف « نهايات الشمال الافريقي » وهي القصيدة التي يتحدث فيها عن شوقه لوطنه أيام كان بعيدا ترد هذه الصورة

---

(١) نقلا عن « المجاز وأثره في الدرس اللغوي » د   محمد بدري عبد الجليل ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥ ، ص ٤٧

(٢) الخصائص ٢/ ٤٥٠ ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت

لماذا تلبس السنوات أحذية رصاصية ؟ [1]

هذا المجاز الجديد ، والذي يبدو جديدا أيضا على لغة سعدي يوسف الشعرية ، التي لم نعتد فيها مثل هذه التراكيب ، يشير الى توجه الشاعر لخلق الصورة ذات الغرابة التي تثير التأمل والتساؤ ل عن وظيفتها ضمن الحدث العام للقصيدة ، بدءا نقول أن ليس ثمة علاقة منطقية أو عقلانية تربط بين هذه الاستخداماب وما تثيره بذهن الملتقى فهي اذن علاقات لغوية غير مألوفة تهدف الى تصوير احساس جد خاص وتتطلب من القارىء قدرا من المشاركة ، لكي تتضح وظيفة الصورة المهمة في نقل هواجس الشاعر ، وكان سعدي يوسف نائيا عن وطنه ، وسبع هي السنوات التي قضاها في نأيه ذاك ، كان يدعوها « السنوات السبع العجاف » [2] وفي غربته كان يحمل معه « سعف البصرة » و « طلعها » [3] وكانت الأيام التي تمر به خانقة ، وهو ان فرح بها حينا فهو فرح يفسده الحنين الذي أخذ ينمو ويملأ روحه ، وهكذا تكون أيامه ثقيلة ومتراكمة ، وتستحيل الى سنين فهي اذن شيء ثقيل لا يطاق ، هنا ترتدي السنوات ملابس من رصاص وعلى الأدق ، أحذية من رصاص ، واختيار الشاعر « أحذية رصاصية » انما هو امعان في احتمال الأسى والذل الذي يجعل من الانسان في غربته شيئا يدوسه الزمن الهائل القاسي ، والقارىء اذ يتجاوز صفة الأيام الثقيلة ، فان عبارة الشاعر توحي بالزمن القاتل ، أليس الرصاص هو أداة القتل أيضا ؟

وفي شعر شفيق الكمالي ـ وهو شعر غير مغلق أو غامض عموماً نقرأ هذه الأبيات من قصيدته « سيدة الأحزان »

عناقيد النور تدلت
من فجوات خلفها خبب الأيام
على جلد الغيم [4]

---

(١) نهايات الشمال الأفريقي ١٨

(٢) نفسه ١٢٥

(٣) نفسه ١٤

(٤) تنهدات الأمير العربي ٨٨

واذ نغض الطرف عن غرابة هذه المجازات وتداخلها وتشابكها الذي ينمو من جملة الى أخرى ، فاننا نطمح الى تبين الصورة العامة أو « المعنى » لأننا نقرأ شعر شاعر ، والشاعر « بشر يتحدث الى بشر » كما يقول ورد زورث ، وستبدو عملية البحث عن « المعنى » عملية شاقة ، فثمة « عناقيد من نور » ونحن لا نعرف بالضبط الايحاء أو الدلالة الرمزية لهذه العناقيد ، والعناقيد تتدلى من « فجوات » وهذه الفجوات ليست فجوات واقعية أو حسية مدركة وانما هي مما سببه « خبب الأيام وخبب الأيام هذه تبدو واضحة لأنها توحي بتعاقب الزمن ، ولكن هذه الفجوات التي خلفها خبب الأيام لم تكن الا على « جلد الغيم » وليس على الغيم نفسه

ونحن اذ نضطر الى هذه الطريقة في الشرح لتلمس معنى الصورة فاننا نريد أن نوضح الى أي مدى أراد الشاعر أن يجعل منها معقدة ، ذلك أنه أدخل اللغة في متاهات وممرات مجازية متشابكة ، والا فنحن ندرك أن أي شرح للصورة هو افساد لها ، لأن الصورة انما تدرك ككل وكحالة وهيئة

واذ نترك التفسير فان الشرح يهدينا الى أن الصورة ما هي الا « ضوء متساقط من بين الغيوم ليس الا » أي أن المشهد عموما هو مشهد غاية في البساطة ولكن الطريقة التي لجأ اليها الشاعر هي طريقة متعمدة تهدف الى اثارة الغرابة المجازية ، وضروري أن نشير هنا الى أن مثل هذا الاستخدام للمجاز لا ينفع العملية الشعرية ، لأنه استخدام يبدو عليه التكلف والجهد في محاولة لخلق صورة غريبة ، انه مهارة شكلية وتعقيد لغوي لرؤ ى غير معقدة أصلا

ومع أن افادة الكمالي من هذا النمط من المجاز الذي يصنع الصورة افادة جزئية وليست شائعة في بنية قصيدته فاننا نرى أن الصورة داخل السياق الشعري تكاد تكون مقحمة ، أي بلا وظيفة ، وهنا تكمن خطورة هذا النوع من الصورة في هذا النمط من القصائد المبنية بناء متصاعدا وناميا ، يقوم على تطور الحدث وتضاد الحالات والمواقف ، والتي ينبغي للصورة فيها أن تمتلك القدرة على السير بالموضوع نحو تماسكه وتكامله ، وسيتضح لنا أن علاقة هذه الصورة بما قبلها وبما بعدها تبدو منبتة ، فما قبلها يتحدث فيه الشاعر عن العشق الذي يهون دونه الصعب

اندحري يا ابخرة الموت
أمام العشق الأسطوري يهون الصعب
ويغدو الهرم الأكبر عهنا منفوشا
تنثره أنفاس العشاق
عناقيد النور تدلت
وما بعدها يتساءل فيه
متى
يا سيدة الأحزان
يقوم الراقد عند جدار الصين

أي أن الصورة جاءت « وسطا » غير قادر على لمّ شتات المعنيين ، الأول والثاني

وتبدو صورة عبد الوهاب البياتي بغرابتها قريبة في نمط تعقيدها من صورة شفيق الكمالي ، فالبياتي يقول في قصيدته « سيدة الأقمار السبعة »

ووقفنا تحت الأسوار ـ المدن الطينية ،
تبكي ، والصيف الهندي الأحمر فوق
جواد الشمس السوداء ـ وأنت بعيد عني
وأنا عنك بعيدة [1]

ولعل القارىء سيتساءل عن معنى هذه التركيبة المجازية « الصيف الهندي الأحمر فوق جواد الشمس السوداء » وسيبحث دون أية جدوى عن الدلالة أو الوظيفة الموضوعية للصورة

وفي شعر جيل الستينات يتسع حجم توظيف هذا النمط من المجاز الشعري الذي يصنع الصورة الجديدة ، وسيكون الالتفات اليه دائما ، من قصيدة الى أخرى ومن مجموعة لثانية ، وقاد الاغراق في المجازات المتتابعة الى أن تكون بعض الصور الشعرية على درجة كبيرة من الغرابة والغموض ، ولعل قصائد فاضل العزاوي

(١) ديوان البياتي ٢٠٧/٣

وخالد علي مصطفى ، وصادق الصائغ وعبد الرحمن طهمازي وغيرهم خير ممثل لهذا الاتجاه في رسم الصورة الشعرية

البحر في خاصرة الثياب ، ينحني
مقبلا كل مآقي الصخر ، يبتنى
من جمرة المياه منزلا ويعتنى
بالعشب خوف الهاجرة , , , , (١)

وقارىء هذه الأبيات يدرك أن الصورة التي رسمها سعدي يوسف ـ فيما تقدم ـ لسنوات الغربة هي أكثر وضوحا وبساطة ـ في التركيب ـ مما يقدمه خالد علي مصطفى الذي يلجأ الى المجازات بشكل متلاحق ومستمر مما يجعل الصورة الشعرية وكأنها رؤ يا ذات لغز خاص لأن المفردات في مثل هذه الصورة انما تتحول الى رموز شعرية ، وهذه الصورة تعكس حالة مشابهة لحالة سعدي يوسف ، أي أنها ناتجة عن الحنين الى الوطن وتهدف الى السير نحوه ، ولا يمكن لنا أن نفهم « البحر » هنا الا بمعنى الوطن الذي يحمله الشاعر معه في طيات ملابسه ، في جلده وروحه ، البحر الذي يقبل أرضه ويبنى من احتراقه وجمره منزلا للغريب النازح ، وهو الذي يعتني بكل ما يشير الى الأرض من خصب لأنه « يعتني بالعشب خوف الهاجرة »

واذا كان الاستخدام الجديد للمجاز ينز ع نزوعا واضحا الى أن يكون رمزا ، وبالتالي توشك الصورة الشعرية أن تكون مغلقة في الغالب ، أي أنها نتاج ذهني خاص ، يهدف من خلاله الشاعر الى طرح آراء وأفكار معينة ، فان هذه الرموز أو هذه الاستخدامات المجازية ينبغي أن تمتلك القردة على الايحاء وأعني على أن تضيء ، لأن خيطا من هذه الاضاءة كفيل بأن يخلق المشاركة ويثير لدى القارىء استعدادا لتبني رؤ ية الشاعر وموقفه ، وبدون هذا الايحاء تظل الصورة معتمة ، وغائمة مغلقة لا يعرف القارىء ما الذي تريد أن تقوله ، أو تهدف اليه ، ولعل رغبة القارىء بتلمس خيوط الاضاءة ستبدو أكثر ضرورة في القصائد ذات الأداء

---

(١) سفر بين الينابيع ١٣ ، وينظر أسفار الملك العاشق ٩ ، ٤٩ ، وملامح من العصر المتكبر ١٧ ، وجنون من حجر ٧١ ، ٨٦ ، ١٠٢ ، ونشيد الكركدن ٢٨ ٢٩ ٣٩

القصصي أو الدرامي ، لأنهاشعرحدث متطوروأشخاص ومواقف لا بد أن تكون على شيء من الوضوح ، وقصيدة خالد علي مصطفى ، من ذات النوع ولقد مر بنا هذا في الفصل الثاني من البحث

ولعل فاضل العزاوي أكثر شعراء جيله ميلا لخلق الصورة الشعرية التي يكون فيها المجاز غير مألوف ، وغريبا ، ففي شعره تمحى كافة العلاقات البلاغية ، وتنآى الدلالات وتختلط الحالات بعضها ببعض ، غير أن غرابة الصورة في شعره لا تتأتى عن تشابك المجازات أو تعقيداتها ولكن في جدتها تماما ، هذه الجدة التي تصدم القارىء ، لأنها غير مألوفة ولأنها بالتالي تنتمي الى حرية لغوية أكثر من انتمائها الى أي شيء آخر

هل أحلق لحية أفعالي ؟

أم أطلقها كالأفعى ؟

أحيانا أربط وطواطا في ياقة عنقي

أحيانا اصطاد لغات

أحيانا أعرف أني رجل مرتبك في غرفة الغاز

أحيانا أمسك ذقنا في قارب

وأخلف أحزانا في الشارع[1]

وحين نتجاوز تأثر الشاعر الحديث بالشعر العالمي في مجال خلق الصورة وايجاد العلاقات البلاغية الجديدة والاتساع في المجاز والاستعار من أجل خلق رؤ ى وصور تتميز بالحداثة ، فسنجده يتأثر بشعراء أوربيين معينين ، ويتخذ من معطيات شعرهم مصدرا ونبعا يغترف منه ، ذلك ان كثيرا من الصور الشعرية في شعر عدد غير قليل من شعراء العالم قد ألقى بظلاله الواضحة على الصورة لدى أكثر من شاعر عراقي

وأغلب هذه الصور يجيء اما على شكل اقتباس وتضمين واما على شكل اشارة

---

(١) سلاما أيتها الموجة ٢٠ ٢١ ، وينظر ١٤ ، ١٨ ٤٢ ، ١٠٩ ، والأسفار ٩ ، ١٢ ١٤ ١٥ ، ونشيد الكركدن ٢٨ ، ٢٩ ٣٩

عابرة ، وكأن مبرر وجودها هو الاعجاب الجمالي المحض ، وفي هذه الحالة ستكون مثل تلك العبارات غير فاعلة في القصيدة ، أي أن وظيفتها الفنية توشك أن تكون معدومة ، ففي شعر البياتي تتكرر عبارة « الرجال الجوف » أكثر من مرة [١] والرجال الجوف هي عنوان لواحدة من أبرز قصائد الشاعر الانجليزي ت س اليوت "the Hollow Men" كما يتكرر عنوان قصيدة اخرى له في شعر البياتي هي اربعاء الرماد[٢] "Ash Wednesday"

ويقتبس من ناظم حكمت قوله

وأجمل الأشياء

ما هو آت ما وراء الليل من ضياء [٣]

ومصدر هذه الصورة أبيات ناظم حكمت الشهيرة « أجمل أيامنا هي التي لم تأت بعد » وكما يتكرر قول اليوت في قصيدته

أيها التيمز الجميل

سر بهدوء حتى أنهي أغنيتي [٤]

يتكرر هذا البيت في قصيدة البياتي

لا تجر يا فرات حتى أكمل النشيد [٥]

وهو اقتباس تام كما يتضح ، غير أن هذا الاقتباس لم يأت اشارة عابرة ، وانما صار جزءا من موضوع قصيدة البياتي « الموت وجيفارا » وتحول الى لازمة تتكرر لأن القصيدة تطرح موضوعها من خلال صوت وشخص المغني ونشيده الحزين ان

---

(١) ينظر ديوان البياتي ١/ ٥٥٨ و ٢/ ٣٨١

(٢) نفسه ٣/ ٦١

(٣) ديوان البياتي ١/ ٢٩٩

(٤) قصيدة الأرض الخراب ، من ترجمات من الشعر الحديث ، بيروت ، دار مجلة شعر ، ١٩٥٨ ص ١٣٧

(٥) ديوان البياتي ٢/ ٣٦٣

صورة اليوت الشعرية بدت منسجمة مع أداء البياتي عموما لأنها وجدت لها المناخ والجو الشعري الذي نمت فيه ومن خلاله ، ومن يقارن بين بيت اليوت وبيت البياتي سيدرك على الفور أن بيت اليوت أكثر جمالا من نظيره عند البياتي ، ولعل مرد هذا هو اختيار اليوت للهجة الهادئة التي يخاطب بها النهر « سر بهدوء » وكأن صيغة الأمر هنا خرجت للترجي ، بينما هي عند البياتي أمر ونهي أضفى على العبارة شيئا من عنف اللهجة ، واليوت يبدأ حديثه مع النهر بصيغة النداء ويصفه بالجمال بينما يدلف البياتي الى عبارته آمرا وناهيا ، ولعل القارىء سيدرك الفارق بين الأغنية التي تلائم مسيرة النهر وبين الانشاد أو من ينشد

أما بدر شاكر السياب فكثير الافادة في صنع صورة من الشعراء العالميين الكبار ، ففي شعره نجد أثر اليوت وايديث ستويل وناظم حكمت وغارسيا لوركا وشكسبير وبابلو نيرودا وغوته ، وربما استقى بعض صوره الشعرية من فنانين غير شعراء كما حصل في رسم صورة دون كيشوت [1] التي استقاها من رواية سرفانتس « دون كيخوته » ، وضروري هنا أن نشير الى أن أثر الرواية في صنع الصورة الشعرية يوشك أن يكون معدوما في الشعر العراقي الحديث

ولا يحاول السياب أن يكتفي بالاشارة العابرة لافاداته هذه ، وانما يمضي بتعميقها والاضافة اليها أو تحويرها لتبدو منسجمة مع موضوعه الشعري وحالته العاطفية ، مما يؤدي بالتالي الى أن تكون هذه الصور الشعرية ذات دلالات مهمة في القصيدة ، ويبدو ان افادة السياب من الشعراء العالميين لأجل صنع الصورة قد بدأت منذ وقت مبكر من عمره هو ومن عمر الشعر الحديث في العراق ، ففي قصيدته « ملال » التي كتبها عام ١٩٤٨ ترد هذه الصورة

واكيل بالأقداح ساعاتي [2]

ومصدر هذه الصورة هو قول اليوت في قصيدته « أغنية العاشق الفريد بروفرك »

---

(١) المعبد الغريق ٤١

(٢) ديوان السياب ١/ ٨٦

خبرت الأضاحي ، الليالي ، الأمسيات
كلت حياتي بملاعق قهوة [1]

ولعل افادة السياب من هذه الصورة لم تكن في حدود نقل الكلمات أو التركيب البلاغي ، وانما هي افادة من الحالة العاطفية التي كان عليها بطل قصيدة اليوت ، وهي الاحساس العميق بالزمن والحيرة ، وصورة السياب تلك تجيء ضمن مقطع شعري يتضح فيه ذاك الاحساس أيضا ، لأن المقطع عموما هو حديث عن الزمن المنصرم هبـاء والذي لا يخلف غير اليأس والاكتئاب

ونحن اذ نقرأ قصيدته المهمة « أنشودة المطر » التي تتحدث عن جوع العراق وفقره وسارقي غلاله ، ونصل الى هذه الأبيات التي هي تكثيف وتلخيص للأزمة كلها

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع [2]

سيتبادر الى أذهاننا أن هذه الصورة الشعرية المليئة بالأسى انما تصدر عن قول ناظم حكمت في قصيدته الرائعة « رسالة الى تارنتا بابو »

هنا عالم يحير من يراه
يموت فيه الناس حين تكثر الغلال [3]

وقصيدة ناظم حكمت هذه ترجمها السياب نفسه مع مختارات أخرى من الشعر العالمي ، وجلي أن السياب لم يستعر من ناظم حكمت صورته الشعرية فقط ، بل استعارها ضمن موضوعها أيضا ، أي أنه لجأ اليها مع ما تثيره من مواقف واحساسات ، وواضح أن موقف الشاعر العراقي هو موقف ناظم حكمت ، موقف المحتج والرافض لهذا العالم الموحش المقفر الذي يحكمه الطغاة ، وتجوع فيه الشعوب

---

(١) ترجمات من الشعر الحديث ٩٩

(٢) أنشودة المطر ١٦٤

(٣) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث ، ترجمة بدر شاكر السياب ، بغداد ، د ت

ويقتبس في قصيدته « من رؤ يا فوكاي » قول لوركا في قصيدته « أغنية سائر في نومه » والتي ترجمها السياب نفسه وجعل عنوانها « أغنية غجرية » وفيه يقول لوركا

أريدك خضراء ، فالرياح
خضر وخضر هي الغصون [1]

وترد هذه الصورة ضمن مقطع يكتظ بالاشارات وفيه يقتبس السياب من شكسبير واليوت أيضا

أبوك رائد المحيط نام في القرار
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وذلك المجلجل المرن من بعيد
لمن ، لمن يدق كونغاي كونغاي
أهم بالرحيل في غرناطة الغجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر [2]

ويشير السياب في هامش قصيدته هذه الى قول شكسبير في العاصفة « على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر ، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين ، اسمع ها هو الناقوس ينعاه ، وقد اتخذه اليوت في قصيدته الكبرى « الأرض الخراب » رمزا لـ « الحياة من خلال الموت » [3] غير أن السياب يلفت انتباه القارىء هنا الى دلالة « يبيعه التجار » التي أضافها هو والتي غيرت المعنى

ويبدو قول السياب « من أيقظ العازر من رقاده الطويل » [4] وكأنه صادر عن قول اليوت أيضا « أنا العازر آت من الموتى » [5] وقوله

---

(١) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث ٤

(٢) أنشودة المطر ٤٧

(٣) المصدر السابق ٤٧

(٤) أنشودة المطر ١٥١

(٥) ترجمات من الشعر الحديث ١٠١

البحر متسع وخاو

لا غناء سوى الهدير [(١)]

ترديد للصورة الشعرية التي وردت في « الأرض الخراب » والتي يقول فيها اليوت

« عميق وفراغ هو البحر » [(٢)] أما افاداته في رسم صوره الشعرية من شعر ايديث ستويل وغيرها فهي كثيرة وسنحاول أن نشير الى صفحاتها في المجموعة توخيا للاختصار [(٣)]

وتتفاوت افادات الشعراء الآخرين من الشعر العالمي لأجل خلق الصورة الشعرية ، ولعل متتبع الشعر يستطيع أن يشير الى أن أغلب الاقتباسات من الصور الشعرية انما يجيء بشكل عابر ، أما وظيفته ضمن الموضوع الشعري فتوشك أن تكون معدومة ، كما حدث في قصيدة فاضل العزاوي « تعاليم فاضل العزاوي الى العالم » والتي أفاد فيها من قول اليوت « تلك الجثة التي غرستها السنة الماضية في حديقتك ، هل بدأت تنبت وهل ستورق هذا العام » [(٤)] وقصيدة سعدي يوسف « قصيدة تركيبية »

للنساء اللواتي يرحن ويغدون في حجرة يتحدثن عن

ميكائيل انجلو

للنساء اللواتي يطالعن أثوابهن ويلبسن قبل المساء الكتب

للنساء اللواتي يداومن في التوكالون

للنساء

للنساء [(٥)]

---

(١) منزل الأقنان ١١

(٢) ترجمات من الشعر الحديث ١٣١

(٣) ينظر أنشودة المطر ٤٨ ، ٢٥٥ ، ٢٦٦ ، ٢٧٥

(٤) ترجمات من الشعر الحديث ١٣٢ والأسفار ٥٦ ، ٥٧

(٥) نهايات الشمال الأفريقي ٣٣

ولعل القارىء سيتساءل عن القيمة الموضوعية للاقتباس من اليوت قوله « في الغرفة النسوة ذاهبات آتيات ، يتحدثن عن فنان ولوحات »[1] ودوره في القصيدة ، هذا الدور الذي يكاد يكون غائبا ، ولا يبدو الاقتباس هنا الا اعجابا وزينة ومدخلا للحديث الذي سيتراكم ويتكرر عن النساء اللواتي لا تعجبهن الا البهرجة والمظاهر المخادعة

يأتي الفن التشكيلي والقصة القصيرة مصدرا آخر من مصادر الشاعر الثقافية الحديثة التي تسهم في خلق الصورة ، وضروري أن نشير هنا الى أن الافادة من هذين المصدرين ليست شائعة جدا في الشعر العراقي الحديث ، وهي تتأثر بمدى اهتمام الشاعر ، أو عمق ثقافته وتتبعه وربما ممارسته لهذين النمطين من الأداء الفني ، وسنؤجل الحديث عن أثر القصة في رسم الصورة الى موضع آخر من هذا البحث

وعندما نتحدث عن أثر الفن التشكيلي فاننا نقصد أن هناك نوعين من الصورة الشعرية التي تفيد منه ، أولاهما هو النقل أو التأثر بالعلاقات التشكيلية للوحة من اللوحات ، بمعنى أن هذه اللوحة تتحول الى خلفية ومخزون تصويري في الذهن يكون باعثا على انشاء صورة شعرية ، وثانيهما هو خلق الصورة كتشكيل فني يقترب من الرسم

والقارىء اذ يتأمل قول البياتي في مجموعته « الذي يأتي ولا يأتي »

كان على جواده ، بسيفه البتار
يمزق الكفار
وكانت القلاع
تنهار تحت ضربات العزل الجياع [2]

فسيتبادر الى ذهنه أن هذه الصورة هي من انجازات فن الرسم ، وان شئنا الدقة فانها من فن الرسم الشعبي الذي غالبا ما شهدنا في الكثير من لوحاته صورا للأبطال أو القديسين الذين يشهرون سيوفهم بأوجه الكافرين ، أو المارقين وهذه

---

(١) ترجمات من الشعر الحديث ٩٧

(٢) ديوان البياتي ٢/ ٢١٣

الصورة الشعبية توشك أن تكون تراثا فنيا شائعا في العراق ، وهي كثيرا ما تزين الجدران وبخاصة في المناسبات الدينية ، ولعله ليس صدفة أن يسمى البياتي هذا المقطع من قصيدته بـ « صورة على غلاف » وكأن عنوان المقطع اشارة خفية ، وضمنية الى مصدر الصورة واذ نقرأ قوله مخاطبا عمر الخيام

الظبي في الصحراء
وراءه تجري كلاب الصيد في المساء
والخمر في الاناء
فعبّ ما تشاء
بقبة السماء
أو قدح البكاء [1]

نتذكر على الفور أن هذه الصورة الشعرية هي الموضوع الذي غالبا ما يرد في الرسوم التي تصور الخيام ، أو في « الجداريات » التي رسمت عنه ، فالرسوم الفارسية ، وغير الفارسية أيضا التي تناولت موضوع الخيام غالبا ما كانت تظهره ، ومن حوله ظباء تعدو جارية ، بينما يكون هو متكئا على وسادة في الفضاء أو قرب شجرة وفي يديه كأس خمر مملوء حتى النصف ، هذه هي اللوحة الخيامية التي خلفها لنا الرسامون ، ولم يهمل البياتي منها شيئا سوى عائشة التي تظهر في الرسوم وتختفي في صورة الشاعر

وحين يقول سعدي يوسف

تطير الحمامات في ساحة الطيران ، البنادق تتبعها
وتطير الحمامات ، تسقط دافئة فوق أذرع من جلسوا [2]

فاننا نعرف أنه استقى هذه الصور من اللوحة الجدارية الكبيرة التي رسمها الفنان فائق حسن وزينت واجهة احدى أكبر ساحات بغداد « ساحة الطيران » وفي تلك الجدارية تطير أسراب الحمام وتتساقط بين الناس وفي اللوحة نفسها جنود

---

(١) ديوان البياتي ٢/٢٢٣

(٢) تحت جدارية فائق حسن ٦١

وبنادق ، وهنا تبدو صورة سعدي يوسف الشعرية وكأنها صياغة جديدة بالكلمات للصورة التشكيلية المعروفة

أما النمط الآخر من الافادة في خلق الصورة الشعرية من الفن التشكيلي فانها تأتي وكأنها استيحاء لعلاقات تشكيلية تعتمد الخطوط والمساحات والألوان وكأن الشاعر ـ من خلال هذه الصور ـ في حالة تشبه الى حد بعيد حالة من يحاول أن يرسم

والطريق يطول
ويغفو على راحة الأفق
حيث استواء النهايات
حيث التلاشي (١)

ومن يتأمل هذه الصور سيدرك أن هذا « المنظور » كما يقول التشكيليون ، هو منظور رسم ذو أبعاد محددة يحرص على توضيحها الرسامون ، حيث تمتد الطرق في اللوحات حتى تضيق وتتحول الى نقطة تتلاشى في النهاية التي هي بعد اللوحة الأخير

وفي قصيدة شفيق الكمالي « سيدة الأحزان » ترد هذه الصورة

من كحل ذوّبه الدمع
فسال خيوطا
تتعرج ما بين الجفن وزاوية الثغر
مسارب نمل حنطه البرد (٢)

ولعل القارىء سيلمس وهو يقرأ هذه الأبيات اهتمام الشاعر بالخطوط والألوان والظلال ، واهتمامه بتتبع خيط الدمع المشوب بالسواد الآتي من كحل العينين ، وملاحقة تعرجاته وانحناءاته على الخد بدءا من الجفن وانتهاء بزاوية الثغر ، ولنا ان نتذكر أن ممر الدمع الذي رسمه الشاعر انما هو الممر الطبيعي ،

(١) هموم مروان وحبيبته الفارعة ٢٢

(٢) تنهدات الأمير العربي ٧٣

للدموع المتساقطة ، وهذا يشير بوضوح الى أن هذه الصورة الشعرية تبدو وكأنه صنعة رسام يعرف أبعاد الخطوط والألوان أو أنها صورة صادرة عن تأثر بفن الرسم على أبسط تقدير

(٤)

وبقدر ما يغتني الشاعر من موروثه الأدبي ، وثقافته الحديثة ، وتتحول معرفته تلك الى مصدر فاعل ومؤثر في تكوين الصورة الشعرية ، فان الواقع المعاصر الذي نشأ فيه الشاعر او عاشه ، هذا الواقع بكل ملامحه ومشكلاته وصفاته سيكون رافدا جديدا ومصدرا آخر من مصادر الصورة الشعرية الجديدة

وعندما نتحدث عن أثر الواقع في خلق الصورة الشعرية فاننا لا نعني اطلاقا نقل هذا الواقع بشكل مباشر وتحويله الى مادة شعرية ، لأن عملية النقل هذه لا تغني الشعر ولا تسمو به لأنها ستكون في هذه الحالة وصفا لا غير ، وان ما نهدف اليه من خلال تلمس الصورة الشعرية التي يكون الواقع مصدرا لها ، هو نظرة الشاعر الى هذا الواقع ، وكيفية الاحساس به ، وتمثله ، أو رسم أبعاد جديدة له ، وبالتالي تحويله الى فن موظف لخدمة العمل الأدبي نفسه ، أي لخدمة موضوع القصيدة ، وربط هذا الواقع بالحدث نفسه ، وتحمل الصورة الشعرية لمواقف الشاعر وأفكاره

ومتتبع الشعر العراقي الحديث سيرى أن الصورة الشعرية التي يكون الواقع مصدرها انما هي في أكثر أنماطها شيوعا محوران ، الأول هو الريف وما يزخر به من عادات ، وتقاليد وحياة اجتماعية ، وطبيعية ، والثاني هو المدينة بتناقضاتها وصورتها الجديدة ومشكلاتها أيضا وهذان المحوران يبدوان متضادين يشيران الى عالمين يناقض الواحد منهما الآخر ، اذ تشير صورة الريف ، طبيعة وحياة ، الى الماضي الجميل والبريء ، انه الجنة المفقودة التي ضيعها الشاعر ، أو أرغم على تضييعها ، أما المدينة فهي البديل الكالح والملوث والذي يشير الى الضياع والفقر والتشرد والأزمة ، ولأن التعبير عن هذين العالمين لا يخلو من نتاج شاعر عراقي واحد ـ فسنكتفي بنماذج قليلة تبين لنا نظرة الشاعر الى واقعه وأثر هذا الواقع في خلق الصورة وارتباطها بالمضمون الشعري ، ولعل نماذج لبدر شاكر السياب وأخرى لغيره ستوضح هذه الفكرة بشكل جلي

ولو أن امرءا لم يسمع من قبل بشاعر اسمه بدر شاكر السياب ولم يعرف عنه شيئا ، وواجهناه بمجموعة « أنشودة المطر » أو أية مجموعة أخرى له ، لأدرك على الفور أن هذا شاعر ريفي ، وأن ريفه جنوبي ، تشيع فيه الخضرة والنخيل والماء والزوارق ، بل لعرف أيضا نمط حياة أبناء هذا الريف الذي ينتمي اليه الشاعر ، فقرهم وعاداتهم وتقاليدهم وربما خرافاتهم وحكاياتهم أيضا ، هذا لأن صورة الريف تطالعنا وتمضي معنا من قصيدة الى أخرى ومن مجموعة لثانية ، ولا يكف السياب عن ترديدها وتلوينها وتحميلها احساساته ومواقفه وأفكاره

ان هذا اللقاء بالطبيعة في أغلب قصائد السياب ، لم يكن يهدف الى الوصف المجرد أي أنه ليس ارتماء رومانسيا في أحضان الطبيعة ، ولا هو زينة تصويرية تمنح القصيدة جمالا ، وانما يتحول « الواقع » فيها الى الفعل الشعري نفسه ، ويصير هو موضوع القصيدة ، وهو احساسات الشاعر الممزقة ، وأحزانه

ولعل قصيدة السياب « عرس في القرية » ستبين لنا بوضوح كيف يمكن للصورة التي يكون مصدرها الريف والطبيعة أن تسهم في نمو الحدث ، وبلورة الموقف والفكرة

مثلما تنفض الريح ذر النضار
عن جناح الفراشة ، مات النهار
النهار الطويل
فاحصدوا يا رفاقي فلم يبق الا القليل
كان نقر الدار بك منذ الأصيل
مثل الثمار
من رياح تهوم بين النخيل
يتساقط مثل الدموع
أو كمثل الشرار
مثلما تنثر الريح عند الأصيل
زهرة الجلنار[1]

---

١) أنشودة المطر ٣٧ وينظر ١٤ ، ١٦ ١٧

وقارىء هذه الأبيات التي هي مطلع القصيدة سينتبه الى دلالة الصورة الشعرية التي تستمد عناصر تكونها من البيئة ، لأن الصور هنا ليست وصف للطبيعة ، بقدر ما هي تجسيد لحالة مأساوية وموقف فكري تسهم الصورة في بلورته ، فالشاعر عندما يريد أن يعبر عن انقضاء نهار الفلاحين الطويل فانه يختار الكلمات التي تجنح الى صنع صورة حزينة « تنفض الريح ذر النضار ، عن جناح الفراشة » ولماذا عمد الشاعر الى ربط انقضاء النهار بصورة تساقط اللون العابق عن جنح فراشة تحوم الأزاهير ؟ كان هذا ايحاء منذ بدء القصيدة بأن النهار المنصرم هو نهار مأساوي يموت فيه أو يقتل كل ما هو جميل وبريء وملون ، وامعانا من الشاعر في رسم الصورة الشعرية التي تشير الى الحالة المأساوية أتبع أبياته تلك بصورة أخرى فكان « نقر درابك » الفرح يتساقط مثل ثمار تلقي بها رياح تجوب نخيل القرية ، هذه الصورة اذن لا توحي بحالة من الحب ولا الفرح ، ولا تنسجم مع منطق الحدث « ليلة العرس » لأن الشاعر ، أو القروي لو كان فرحا حقا بهذه المناسبة ، لما جاء تصويره لـ « نقر الدرابك » على هذه الشاكلة العاصفة والقلقة ، وأخيرا سيكون الشاعر أكثر وضوحا وحزنا اذ يخبرنا أن « نقر الدرابك » يتساقط مثل الدموع لأنه يحس فعلا أن ايقاع الفرح في القرية انما هو بالنسبة اليه ايقاع الموت والبكاء ، لأن « نوار » المعشوقة من كافة أبناء الريف ، أهل جلدتها وعشيرتها والأقربين اليها ، رفضت أن تتزوج احدهم ، ورضيت بالتاجر أو الثري أو الاقطاعي ، وزهدت بهم مقابل « خاتم أو سوار وقصر مشيد ، من عظام العبيد ، من رفات الضحايا مئات اللحود اشتراها به الصيرفي الشقي »[1] ، هنا يتضح لنا موقف الشاعر الفكري الذي حاول ان يقدمه من خلال صورة شعرية كانت البيئة او الطبيعة قوامها ومصدرها

---

(١) أنشودة المطر ٣٨ وينظر ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٦٢ وديوان البياتي ١/ ١٨٢ ، ١٩٠
١٩٧ ٢١١ ٢٢٤ ٢٢٥
ونخلة الله ٨١ ، ٨٤ وجبال الثلاثاء ٣٩
وبعيدا عن السماء الأولى ١٨ ـ ٤٨

أما الصورة الشعرية التي تستمد مكوناتها من بيئة المدينة فانها تشير الى المجون والخوف والرعب والبغي أيضا

ولكن لم أر الأموات ، قبل ثراك يجليها
مجون مدينة وغناء راقصه وخمّار
وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت [١]

وفي قصيدة أخرى هي « سهر » يقارن الشاعر بين المدينة الزائفة وبين بيئته الريفية الأولى ، من خلال صور شعرية تشير الى أن كل ما هو بريء تفسده المدينة ، حتى الحب يتحول الى شيء آخر ، شيء لا حب فيه

أصخت السمع والظلماء حولي بوق سيارة
يبث الى البغي رسالة الحب
ويؤمن للسكارى أن تعالوا ، ألف خماره
تكشر ، تفرج الساقين ، تقطع نومة الدرب
بوهوهة النيون ، أصخت والظلماء صفارة
وخطوة حارس ،
فذكرت نهر القرية المكسال
يسيل لكي يعيش يمصه الجزر [٢]

وينتقي سعدي من الصورة الشعرية التي تشير الى حالة الفقر في بعض أحيائها كما في قصيدته « صور من باب الشيخ » ويرصد ذلك الطفل « بطل القصيدة » الذي يود أن يشتري شيئا من الحلوى ولكنه لا يستطيع لأن بائعة الحلوى تريد ثمن ما تبيع [٣]

أما قصائد كاظم جواد فهي فريدة في التقاط كافة عناصر الواقع ، أو البيئة

---

(١) المعبد الغريق ٢٥ ، ٢٨ وديوان البياتي ١/ ٣٢٩ وخطوات في الغربة ١٢٢
(٢) المعبد الغريق ١٤٩
(٣) النجم والرماد ، المقطع الثالث من « صور من باب الشيخ » وينظر أيضا للكلمات أبواب وأشرعة ٢٢ ٣٤

« المدينه » ونسجها بالتالي صورا شعرية موظفة لخدمة الموضوع الشعري ، ولادانة السياسة والسلطة والحاكم الجائر الذي يتحول الشعب والوطن في ظل حكمه وحكم سادته الى اشياء وحالات غير انسانية

ودجى وشحاذون صرعى قسوة الفقر المرير
مهلا وأشباح الخراب ، كأن أحداق الذئاب
مخبوءة فيها ، وضوضاء الصراصر والذباب
وحوائط متأكلات بالنقوش ملطخات
كخرائب العهد القديم
وعويل أيتام وأكواخ تواكبها البروج [1]

وربما كانت قصيدته « مشهد » أكثر ايضاحا في ادانة السلطة من خلال الصور التي تتمثل الواقع السياسي ، لأن أبطال تلك القصيدة هم حراس ليليون ، فهم بهذا رمز للدولة ، غير أن هؤلاء الحراس ثملون سكارى لا يعنيهم كثيرا أن يذبح انسان في الشارع ، ولقد مر بنا الحديث عن هذه القصيدة في الفصل الأول من هذا البحث

(٥)

وذهب الذين درسوا أنواع وأنماط الصور الشعرية مذاهب شتى ، وتحولت الصورة بين أيديهم في أحيان كثيرة الى تقسيمات وتفرعات وصفات ، منها العنيف والكثيف والجذري والمتوسع والغزير[2] ، ومنها الصورة السمعية ، والشمية ، والذوقية واللمسية « ويمكن بدورها ان تنقسم تبعا للحرارة والبرودة والنسيج » [3] وبعض دارسي الصورة الشعرية يربط بينها وبين مكوناتها اللغوية والتركيبية فينظر الى الصور على أنها اما أن تكون مفردة ، أي تعتمد المفردة وحدها سواء كان ذلك عبر الوصف أو العطف ، أو صورا قصيرة التي هي جملة التشبيه أو الاستعارة ، أو تكون

---

(١) من أغاني الحرية ٦٧

(٢) نظرية الأدب ٢٥٨ ـ ٢٥٩

(٣) الصورة الفنية ، نورمان فريدمان ترجمة الدكتور جابر عصفور ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ١٦ لسنة ١٩٧٦ ص ٣٦

صورا طويلة تتأتى بسبب ميل الشاعر الى كتابة القصيدة الطويلة [1]

وأغلب هذه الدراسات تنظر الى الصورة الشعرية وكأنها شيء قائم بذاته ، أو أنه خارج القصيدة ، وواضح أن الصور الشعرية ينبغي أن تدرس على أنها صور في قصائد كما يقول أرشيبالد ماكلش « وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد » [2] ومن هذا المنطلق فان الصورة الشعرية جديرة بأن تدرس كأنماط ترتبط ارتباطاً وثيقا بمهمتها الأولى ، وهي أنها أداة تعبير ، وما دامت أداة تعبير فهي اما أن تكون فاعلة او غير فاعلة ، موظفة أو غير موظفة ، ثم ما هي الوظائف التي يمكن للصورة أن تؤديها ضمن البناء الشعري ، بغض النظر عن كونها صورة مفردة أو مركبة ، أو ذهنية ، لأن الانهماك في تقصي مثل هذه الصفات قد يضيع على الباحث جهده في تتبع الصورة وملاحقتها على أنها اداة مؤثرة في بلورة الأفكار والمواقف والحالات التي تثيرها القصائد

فنحن اذن أمام نوعين من الصور الشعرية أحدهما الصورة « غير الفاعلة » ويمكن أن نصفها بصفة اخرى هي أنها صورة منطفئة وعابرة ، تضيء وتخبو سريعا ، وقدرتها بالتالي على كشف الموضوع الشعري أو تطويره ضئيلة لأنها غالبا ما ترد على هيئة جملة شعرية ، تتصف بالجمال والرهافة ، أو دقة الرصد ، ومع أن مثل هذه الصفات تشير الى قدرة الشاعر وموهبته في خلق هذا النمط من الصور ، الا أنها تظل أقرب الى كونها حلية ، شيئا يضيء ولكنها غير دائم الاضاءة لأن فعله ودوره في تماسك البناء الشعري ، والسير به وكشفه دور عابر متعجل ، أو هو غير مكتمل بتعبير أدق

عندما نقرأ قصيدة البياتي « الى مؤتمر السلام في برلين »

---

(١) ينظر في هذا كله الشعر الحر في العراق ، يوسف الصائغ ٣٦٣ والشعر في فلسطين المحتلة ، دراسة جامعية تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه صالح خليل أبو اصبع ، من كلية دار العلوم ، بجامعة القاهرة عام ١٩٧٧ ، وهي باشراف الدكتور محمود الربيعي

(٢) التجربة والشعر ٦٦

قبعة البحار
وعامل المنجم والتلميذ والطيار
سرب عصافير على بحيرة النهار
وددت لو قبلتهم
قبلت كل الناس
يا صديقنا البحار [1]

فاننا نحس بالصورة التي هي قوله « سرب عصافير على بحيرة النهار » وكأنها عابرة ، وليست ذات قيمة كبيرة فهي مقارنة جميلة أو تشبيه يعجب الذين يبحثون عن الصورة كتصوير لا غير ، لأن هذه اللقطة كانت أشبه بالومض الذي سرعان ما خبا دون ان يخلف أثرا فاعلا في نمو القصيدة ، فهي عبارة مرت وانصرف الشاعر بعدها الى حديثه الذي يكاد يكون مباشرا حاملا عواطف الشاعر وموقفه ازاء أهل برلين

وقارىء قصيدة السياب « غارسيا لوركا » يدرك أن هذا الحشد من الصور المتراكمة المتتابعة لم ينج القصيدة من الفقر الموضوعي الذي يشيع فيها أي أن الصورة الشعرية ظلت وكأنها جهد شعري لخلق بهاء وصفي ، وبلاغي ، لأنها حشد من المجازات والاستعارات والتشبيهات لا غير ، والا فما معنى هذه الصور

شراعة الندى كالقمر
شراعة القوى كالحجر
شراعة السريع مثل لمحة البصر
شراعة الأخضر كالربيع [2]

وربما ينساق الشاعر مع التصوير الشعري الى حد بعيد ، حد ينسيه موضوعه أو جوهر فكرته الأساسي ، وفي هذه الحالة ، تتحول الصور الشعرية الى هوى

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٤٧١ وينظر أيضا ١٠٠ ، ١٧١ ، ٢٧٤ ، ٣٤٥ ، ٤٧٥ ، ٤٧٧ ، ٥٠٤

(٢) أنشودة المطر ٢٧ وينظر ٦٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٩٩ ، ١٣٦

خاص ، وكأنها تطلب ، ويبحث عنها بجهد لذاتها ، فتتراكم وتتلاحق دون أن تسهم في تعميق الأفكار وتطوير الموضوع ، ففي قصيدة السياب « رسالة من مقبرة » نراه يستفيض طويلا في محاولة لرسم عالمه هو ويدلف من خلال هذا المطلع التصويري الى الفكرة الأكثر اهمية والتي تبدأ من قوله « لا تيأسوا من مولد او نشور »[1] وفي هذا المفتتح التصويري يحس القارىء ان بعض الصور يغني عن بعض وأن هذه الاستفاضة والمح الداخلي المستمر انما هو انسياق مع جماليات الصورة ، ونأى عن الموضوع

وتبرز هذه الظاهرة ، ظاهرة الانسياق مع الصور الشعرية على حساب الموضوع ، في شعر شفيق الكمالي أيضا ، فقارىء قصيدته الطويلة « سيدة الأحزان »[2] يلمس رغبة الشاعر الشديدة في ملاحقة الصور وتوليد بعضها من بعض ، وتستطيل هذه الصور وتنمو نموا كبيرا على حساب الأفكار الأساسية للقصيدة ، ولذا فان القارىء سيلاحق التصوير الشعري ، وربما يعجب به ، وينساق هو الآخر وراءه ، وفي النهاية يدرك ان الأفكار المهمة ، او المواقف والموضوعات التي يريد لها ان تتكشف ، صارت غائمة ، بل وضائعة وكأن الاهتمام بالصورة وتصيدها اسهم في خلق جو ضبابي يغلف الموضوع ، او يجعل الاهتداء اليه متعبا

واذ نقرأ قصيدة حسب الشيخ جعفر « الدورة » او قصيدته « الاقامة على الأرض » فان لنا ان نتساءل عن وظيفة الصورة الشعرية في قوله

يبكر منتظرا باصه ، الراقصات الكئيبات
يغرقن في النوم ، هل تأخذ الزينة الآن خادمة
تمسح الأرض في مكتب مثقل بالملفات ؟
في المطعم المتواضع يوصي على قدح عند مائدتي [3]

(١) نفسه ٧٨

(٢) تنهدات الأمير العربي ٧٩ ـ ٨٤

(٣) زيارة السيدة السومرية ٤٣

وواضح ان الشاعر يتحدث عن نفسه ، والقصيدة تكتمل من خلال شخصية اخرى أيضاً هي « مهرج السيرك » الذي يبكي كلبته الميتة ، ولكن ما دلالة الصورة التي تعنى بالراقصات الكئيبات ، وتلك المرأة الخادمة ؟ أهي من قبيل التداعي ؟ او التقابل بين من ينهض مبكرا وبين من يغرق في النوم ويتأخر ؟ وقارىء قصيدة « الدورة » يدرك على الفور أن ذكر الراقصات والخادمة الذي ورد في مطلعها هو ذكر عابر وبلا وظيفة ، لأن الراقصة والخادمة ليستا من اشخاص القصيدة ، ولم يذكرهما الشاعر غير هذه المرة الوحيدة ، وهنا تبدو الصورة بلا مهمة او دور يدفع الحدث الشعري ، او موضوع القصيدة الى الاكتمال ، اما عبارته التي تتكرر في قصيدته « الاقامة على الأرض » « اهدأي عند جرفك أيتها الموجة » فتبدو صورة مقحمة ، داخل الموضوع ، صورة تتكرر دون ان يكون لها فعل واضح يربطها بمجمل أفكار القصيدة[1]

أما النمط الآخر من الصورة الشعرية ، فهو النمط المغاير لما مر بنا من أمثلة ، انه النمط « الفاعل » الذي يؤدي وظيفته الفنية في القصيدة ويتحول الى اداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف ، وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالا وأهمية ، وبه تتحول الصور الى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه ، او انها بدون هذه الصور ستتفكك وتتهدم ، وتضيع قيمتها ومعناها ، لأن هذه الأداة صارت صلب القصيدة ، وغدت هي الموضوع الكلي ، والأثر الذي يريد الشاعر أن يوصله لقارئه

ولعله من الصعب ان نتلمس لهذا النمط من الصورة الشعرية وظيفة ضيقة ومحدودة جدا ، كأن نقول ان لهذه الصور دورا في تعميق الاحساس العاطفي ، او المشاركة الفكرية ، او لتطوير الحدث داخل القصيدة ولرسم الشخصية بشكل متكامل ، او هي للتكثيف وللايجاز وكأنها بدائل موضوعية ، ومع أن هذا كله يمكن أن يتكشف كوظائف للصورة ، الا اننا نرى ان لكل صورة ، او لمجموعة الصور

---

(١) ينظر زيارة السيدة السومرية ٩ واعترافات مالك بن الريب ٥٤ ـ ٥٥ ورماد الفجيعة ٣٣ وسبع سنابل من نيسان ٥٦ ـ ٥٧ وملامح من العصر المتكبر ٦٧

وظيفتها التي تنبثق من القصيدة نفسها ، من موضوعها ، حدثها ، موقف شاعرها ، وما يريد ان يطرحه ، وبمعنى آخر فاننا لا نريد أن نعمم هذه الوظائف على الصورة الشعرية ، ولا أن نفتح عناوين ، أو أدراجا ثم نحشر فيها ما تتسع له ، بل نحاول ان نشير الى الصورة الفاعلة الموظفة ، واكتشاف تلك الوظيفة من خلال العمل الشعري نفسه

في قصيدة بدر شاكر السياب « المومس العمياء » ترد هذه الصورة التي هي لوصف المومسات ، أو لموقفهن من الرجال المترددين على بيوت الخطيئة

وكأن ألحاظ البغايا
ابرتسل بها خيوط من وشائع في الحنايا
وتظل تنسج ، بينهن وبين حشد العابرين
شيئا كبيت العنكبوت يخضه الحقد الدفين
حقد سيعصف بالرجال (١)

والمومس العمياء قصيدة حدث وأشخاص ، ولكي يكون الشاعر موفقا في ابراز صورة الشخصية الشعرية ، فان عليه من الجانب الآخر أن يكون أكثر دقة واستبطانا لهواجس الشخصية ، ومع أن السياب كان هو المتحدث في هذا المقطع ، اي أنه يصور من الخارج ولم يجعل بطلاته ينطقن الا أنه كان ذا وعي بالغ في رصد حالة المومسات ، وتعميق احساس القارىء بالمشكلة التي هي كارثة اجتماعية ، فلجأ الى تصوير أعين أولئك النسوة مقارنا بين حركتها في البحث عن الزبائن وحركة انسلال الخيوط من الابر ، تلك الخيوط التي تغزلها الروح الجريحة المنكسرة ، لتنسج بالتالي بين المومس والزبون « شيئا كبيت العنكبوت » واهيا قابلا لأن ينقطع بسرعة لأن علاقة الزبون بالمومس انما هي علاقة زان وزانية ، بائعة وشار ليس الا ، ولذا فان هذه العلاقة لا تخلو من منفعة مشوبة بالحقد ، حقد المومس على الزناة ، انها تأخذ منهم ولكنها تود لو ان عصفا يمحقهم كلهم ، أليسوا هم سبب المأساة ؟ والاداة التي حولت المرأة البريئة الى عاهرة ؟ هكذا تتحول الصورة الشعرية الى موقف نفسي

---

(١) انشودة المطر ٢٠٤

وفكري ، ورصد هو غاية في المهارة لهواجس البطلة

في القصيدة نفسها يرسم الشاعر ملامح شخصية أخرى تسهم بنمو القصة وتطور الحدث ، تلك هي بائع الطيور الذي يجوب الحي القريب من بيوت البغاء ، هذا البائع يمر بمعطفه الطويل ، وقبضتاه تتراوحان

فللرداء يد وللعبء الثقيل يد
وأعناق الطيور مرنحات من خطاه
تدمي كاثداء العجائز يوم قطعها الغزاة (١)

والصورة الشعرية التي في هذه الأبيات لا تتعلق ببائع الطير ، وانما هي تصوير للطيور المذبوحة ، ونتساءل كيف شبه الشاعر أعناق الطيور الدامية بأثداء العجائز التي قطعها الغزاة المحتلون ؟ ومن اين تأتي له هذا التشبيه النادر الذي لا يخطر على بال أحد ، لأن العلاقة أو وجه الشبه بين طرفي التركيب ليس مألوفا ، وأخيرا لم هذه العناية الفنية والاهتمام الشعري بمشهد طيور مذبوحة معروضة للبيع ؟

ولكي تتضح وظيفة الصورة ، وتتضح علاقة المشابهة ، فان علينا أن نراجع قصيدة المومس العمياء وننظر اليها كموقف شمولي ، وليس كقصة امرأة سقطت في الوحل ، والنظرة الفاحصة الى القصيدة كموقف موحد وشامل تؤكد ان « المومس العمياء » هي صرخة اجتماعية ، وموقف سياسي قبل اي شيء آخر ، وهي ادانة لفكرة الاحتلال والغزو التي تشيع في القصيدة كلها ، ألم يقل الشاعر في موضع آخر من قصيدته هذه

والله ـ عز الله ـ شاء
أن تقذف المدن البعيدة والبحار الى العراق
آلاف آلاف الجنود ليستبيحوا في زقاق
دون الأزقة اجمعين
ودون آلاف الصبايا بنت بائعة الرقاق
تلك الشقية ياسمين (٢)

---

(١) انشودة المطر ، ٢٠٥

(٢) انشودة المطر ، ٢٠٨

اذن فان صورة الغزاة لم تبرح ذاكرة الشاعر ، وصارت محورا تقوم عليه القصيدة ، بل ان بعض أشخاصها وان بدوا بعيدين عن الغزاة أو المحتلين كالاقطاعي قاتل أبي الفتاة المومس ، الا أنهم ينتمون بشكل أو بآخر الى عالم الاحتلال والغزو الذي يخلق حكاما عملاء واقطاعيين جبابرة ، يملكون الأرض والمال الذي هو من عظام العبيد كما يقول الشاعر في قصيدة أخرى

من هنا تصير الطيور المذبوحة كأثداء العجائز صورة شعرية ذات دلالة عظيمة ، وذات وظيفة شعرية بالغة الخطورة وبدونها سيبدو المقطع باهتا غير مثير ، لأن الصورة الشعرية هنا تحولت الى جزء فاعل ومؤثر في الموقف الفكري للشاعر ، وغدت الصورة هي المضمون وهي الفكر (١)

في شعر بدر شاكر السياب العديد من الأمثلة التي تواجه القارىء في القصيدة تلو الأخرى لهذا النمط من الصور الشعرية ، والتي تتراكم أحيانا وتتلاحق لتؤدي شتى الوظائف التي تسهم في خدمة موضوع القصيدة ولعل عناية الشاعر بهذا النمط من الصور هو الذي جعل نتاجه شعرا من الطراز السامي في الشعر العربي الحديث

ونلتقي بقصيدة عبدالوهاب البياتي « الى انا سيكرز » وندرك ان الصورة الشعرية صارت هي الفكرة وهي الموقف أيضا وفي هذه القصيدة يعمد البياتي الى الصور المتلاحقة بالتكرار

دم على الأشجار
على جباه الحرس الأسود والأحجار
على عيون القمر المصلوب في الجدار
على المصابيح على الأزهار
على زجاج عربات النوم في القطار (٢)

كان البياتي يطمح الى تقديم صورة مأساوية للعالم ، بكل مخلوقاته وأشيائه كان

---

(١) وينظر أيضا نفسه ١١ ١٤ ٣٢ ٤٧ ٨٣ ، ١٠٣ ١٦٠ ١٦٧

(٢) ديوان البياتي ١/٤٨٣ وينظر أيضا ١/٤٠٨ ، ٥٦٧ ، ٥٩٠ ، ٦٠٩ ، ٢/١٤٧ ٣/١٩

موقف الشاعر هو أن يشير الى أن العالم ملوث ، يرشح دما وموتا ، ولقد تم للشاعر ما أراد ان يصوره ، لأن هذه الصور الشعرية التي تعمد تكرارها هذا التكرار الماهر قد أضفت الشكل الفاجع لعالم قاحل مجدب يحكمه طغاة وسفاحون وقتلة ، وكانت وسيلته الى رسم الفكرة وبلورة الموقف هذه الصور المتلاحقة التي تنهض بالمهمات الموضوعية

ولنا ان نتساءل عما اذا كان البياتي قد قرأ أبيات اليوت في مسرحيته « مقتلة في الكاتدرائية » ام لا ؟ لأن العلاقة بين هذه الأبيات وأبيات أليوت واضحة ، فصرخة البياتي الحزينة التي تصور فساد كل شيء وتلوثه بالدم تشبه الى حد بعيد ما ورد في مسرحية الشاعر الانجليزي ، من قصيدة تطلقها الجوقة بعد موت توماس بيكت رئيس الأساقفة مطعونا بحراب جند الملك

الأرض فاسدة
الماء فاسد
نحن ووحوشنا قد تنجسنا بالدم
سيل من الدم أعمى عيني
آه بعيدا بعيدا في الماضي وأنا أتجول في أرض من
الأغصان المجدية ، اذا كسرتها سال دمها
أرض من الحجارة الناشفة اذا مسستها سال دمها
هل أستطيع أن أنظر ثانية الى النهار وأشيائه المألوفة
وان أراها جميعا ملطخة بالدم
خلال خمار من الدم المتساقط (1)

في قصيدة بلند الحيدري « حوار عبر الأبعاد » نقرأ هذه الأبيات التي تأتي على لسان بطل القصيدة

أصرخ بهم قد كذبوا
فليس بين الزيف والحقيقة

(1) ترجمات من الشعر الحديث ٨٠ ـ ٨١

الا دم جفّ على الأسفلت من سنين
جفّ فلن يذكره الجرح ولن تعرفه السكين
أصرخ بهم غدا اذا مر بنا الصبحُ
ستلتقي السكين والجرحُ
وبقعة الدم التي تحملها أحذية العابرين . . [1]

وأبيات بلند هذه هي بدء القصيدة ، أي بدء الحدث الشعري ، ووظيفة الصورة الشعرية هنا يمكن أن نطلق عليها صفة « التكثيف » أو « التلخيص » للقضية الموضوعية كلها كما انها تشير الى البطل وشيء من خصوصياته ، فبطل القصيدة من خلال هذه الصور انما هو بجانب الحقيقة ، والآخرون القتلة هم الزيف ، وان هذا الجريح المحكوم ينتظر الغد الآتي ، حيث تتكشف خيوط المأساة ويلتقي « السكين بالجرح » والقاتل بالقتيل وسيحمل معه شهادته ودمه المسفوح المراق على الأسفلت والعالق بأحذية العابرين ، هنا تتحول الصورة الشعرية الى أداة تنهض بمهمة تلخيص الحدث وتكثيفه ، وتضع القارىء منذ بدء القصيدة أمام المناخ الموضوعي الذي سيعيش فيه ، مناخ الاتهام والقتل والحق الضائع .

ولعل كثيرا من صور يوسف الصائغ [2] وحسب الشيخ جعفر تنمو ويتولد بعضها من بعض لتشكل بالتالي لوحات ، أو صورا كبيرة ، يتجاوب في داخلها عدد من الصور الشعرية الصغيرة تهدف مع عناصر التعبير الأخرى الى اشاعة مناخ أسطوري ، أو غلالة أسطورية تغلف القصيدة ، وقد يفيد الشاعر اضافة الى الصور من الحدث الأسطوري القديم ، أو بعض ما ورد فيه ، لكي يتم له اضفاء ذلك المناخ على قصيدته :

أجثو على أعتاب كل معبد يوقد فيه الكهنه
نيرانهم وتلتوي سحائب البخور
وفي لهاث الوحل الفائر والجذور

---

(١) حوار عبر الأبعاد ١١ .

(٢) ينظر : اعترافات مالك بن الريب ٦٠ ، ٦١ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨٥ .

Riyadh Hamza

يزدحم الموتى وقد تدثروا بالريش
بين يدي ايريش
أجثوا لديها صاغرا ، أسألها المرور
وعبر كل حائط أو باب
يفتح من أبوابها السبعة تلتف ذئاب الريح [١]

هنا يلجأ الشاعر الى انتقاء المفردات التي تسهم بتكوين الصورة الشعرية لابراز الأجواء الأسطورية ، وللايحاء بالمناخ العام الذي تكتمل القصيدة من خلاله ، فعمد الى مثل هذه التراكيب « معبد يوقد فيه الكهنة » « سحائب البخور » « الوحل الفائر » « الموتى يدثرون بالريش » « المرور عبر الأبواب » وكل هذه الصور هي من معطيات الأسطورة لغة وأحداثا ، ولنا هنا أن نشير الى أن بدر شاكر السياب في قصيدته « مدينة بلا مطر » كان رائدا لمثل هذه الصور الشعرية التي تسهم في اضاءة الجو الأسطوري للقصيدة ، أو تقديم القصيدة التي تعنى بالواقع المعاش وتحيله الى أسطورة ، لشد ما فيه من غرابة ودهشة ، ولقد مر بنا حديثنا عن هذه القصيدة في فصل « الأسطورة والرمز »

واذا كان حسب الشيخ جعفر يعمد الى خلق الصور التي توظف لابراز المناخ الأسطوري للقصيدة ، وربما أفاد من بعض معطيات الأساطير اللغوية والفنية [٢] فان أثر الأسطورة في شعر عبد الوهاب البياتي سيكون أكثر وضوحا وأوسع حجما

ومن يقرأ القصيدة « مرثية الى عائشة » وقصائد عديدة أخرى من مجموعته « الموت في الحياة » سيجد أن أغلب الصور الشعرية تبدو وكأنها صياغة جديدة لمعطيات فن أسطورة « هبوط عشتار الى العالم السفلي » ولما ورد من قصائد عراقية قديمة في « ملحمة جلجامش » وخاصة تلك الأجزاء التي تتعلق بقصة العالم السفلي بالذات

---

(١) الطائر الخشبي ٨٧ ـ ٨٨ وينظر زيارة السيدة السومرية ٥٥ ، ٨٥

(٢) ينظر الطائر الخشبي ٧٧ ، ٩٠ ، وزيارة السيدة السومرية ٨٥ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، وللمزيد من ايضاح العلاقة بين الأسطورة وشعر حسب الشيخ جعفر ينظر أيضا شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ٢١٣

ولا نود أن نستفيض بتتبع أثر الأسطورة على الصورة الشعرية في نتاج البياتي ، وسنكتفي بايراد مثال واحد ، تجنبا للاستطراد والافاضة

يقول البياتي

رأيت رؤ يا كانت السماء
ترعد فاستجابت الأرض لها ـ سحابة من نار
نسرا بلا أظفار
أخمد أنفاسي وعراني من الثياب
كسا يدي بالريش والأصداف
فأصبحت يدي جناح طائر ، مجداف
مددتها فقادني النسر الى حارسة الأموات
حيث الملوك نزعت تيجانهم وكدست ، وحيث الأبواب
تفتح أو تغلق ، حيث أسد التراب
طعامه الطين وقوت يومه اليباب (١)

وتقول الأسطورة على لسان أنكيدو مخاطبا صديقه جلجامش ، واصفا له العالم السفلي

يا خلي ، رأيت الليلة الماضية رؤ يا
كانت السماء ترعد ، فاستجابت لها الأرض
وعندما كنت واقفا ما بينهما
ظهر أمامي فتى مكفهر الوجه
كان وجهه مثل وجه طير الصاعقة « زو »
ومخالبه كأظفار النسر
لقد عراني من لباسي
وأمسك بي بمخالبه
وأخذ بخناقي حتى خمدت أنفاسي

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي ٢/٣٢٢

لقد بدل هيئتي ، فصار ساعداي مثل جناحي طائر
مكسوتين بالريش
ونظر اليّ ، وأمسك بي ، وقادني الى دار الظلمة
الىَ البيت الذي لا يرجع من دخله
الى البيت الذي حرم ساكنوه من النور
حيث التراب طعامهم والطين قوتهم
شاهدت الملوك والحكام ورأيت تيجانهم
وقد نزعت وكدست على الأرض [١]

من هذا النص يتضح لنا أن الشاعر المعاصر لم يكتف بالحدث الأسطوري ولم يكتف بالمعاني العامة التي تثيرها الصور الشعرية القديمة ، وانما أمعن في تتبعها ، وتسلسلها ، ملتفتا أدق الالتفات الى مكوناتها الداخلية ، من مفردات بعينها ، وتشبيهات واستعارات ومجازات ، ونقلها نقلا يوشك أن يكون تاما ، وبدا عمله في أغلب أجزاء « مرثية الى عائشة » وكأنه ترتيب خاص للصور الأسطورية بما يناسب الايقاع والموسيقى والواقع ان بامكان القارىء المتأني ان يتابع صور هذه القصيدة ، والمجموعة الشعرية كلها من خلال الصور الشعرية التي وردت في الأسطورة وفي « ملحمة جلجامش » وسيكون من السهل عليه أن يرد الصورة تلو الأخرى الى كلمات الشاعر العراقي القديم لأننا بعد تلك الأبيات مباشرة سنجد فيضا آخر من الصور يشير بشكل واضح الى علاقته بصور تلك القصائد القديمة[٢]

ومع اهتمام السياب بتوظيف الأساطير في عدد كبير من قصائده ، فانه لا يلجأ نقل الصورة الشعرية من الأسطورة ، حقا ان السياب قد يلتفت الى المعنى العام للصورة القديمة والحدث القديم ، وربما اختار للغته شيئا من معطيات لغة الأساطير

---

(١) ملحمة جلجامش ١٠٤ وينظر عشتار ومأساة تموز ١٩٣

(٢) ينظر ديوان البياتي ٢/ ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٣٣ ، ٣٤٤ ، وملحمة جلجامش ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ١٠٦ ١٠٧ ١٠٩

كما حدث في قصيدته « مدينة بلا مطر »[1] الا أن اقتفاء التركيب الداخلي للصورة الشعرية القديمة كما ورد عند عبد الوهاب البياتي يبدو نادرا ، فسوى قوله

وتموز تبكيه « لاة » الحزينة

ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها كما نهد الشجر
تقول يا قطار يا قدر
قالت ـ اذ قتلته ـ الربيع والمطر[2]

الذي يشير الى نواح « لاة » أم تموز بطل الأسطورة البابلية ، كما جاء في المرثية القديمة

ترفع صوتها بالنواح اذا فارق الدنيا
ترفع صوتها بالنواح قائلة واولداه
ترفع صوتها بالنواح قائلة اواه يادامو[3]

سوى هذا لا يجد الباحث نقلا مباشرا وتاما للغة الأسطورة في صنع الصورة الشعرية ، ويلاحظ هنا ان توظيف السياب للغة الأسطورة في أبياته تلك كان محددا وضيقا أيضا ، أعني أنه أفاد منها لصنع صورةٍ سرعان ما تجاوزها وانصرف الى موضوعه الذي نأى لغة وصورا عن معطيات ذلك المصدر

أما الشعراء الذين يشع في نتاجهم الأداء القصصي فان الصورة الشعرية ستتأثر الى حد كبير أيضا بأسلوب القصة ، وستوظف لخدمة الموضوع القصصي أوما تتطلبه القصة ، ولعل أبرز ميزة للصورة في مثل هذه القصائد هي أنها ستكون صورا طويلة ـ اذا صح التعبير ـ أو هي صور ممتدة ومتلاحقة يتولد بعضها من بعض ، وهذا

---

(١) ينظر الفصل الثاني من هذا البحث

(٢) أنشودة المطر ١٠٥

(٣) ادونيس ، جيمس فريزر ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص ١٤ ، وينظر أيضا السياب لعبد الجبار عباس ٢٠٤

الامتداد في الصورة ناتج عن اهتمام الشاعر بملاحقة جزئيات قصيدته كتطور الحدث شيئا فشيئا أو محاولة استكمال كافة ملامح الشخصية القصصية

كفّان جامدتان ابرد من جباه الخاملين
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود
من مقلة جوفاء خاوية يهوّم في ركود
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين
وفم كشق في جدار
مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار
عند المساء ومقلتان تحدقان بلا بريق
وبلا دموع في الفضاء (١)

في هذا المقطع يتضح لنا اهتمام السياب بملاحقة جزئيات الصورة الشعرية فهو لم يشأ أن يكتفي بأن يقول ان كفي حفار القبور جامدتان وباردتان بل تعمد أن يمتد بالصورة الشعرية استكمالا للمزيد من صفة البطل فاتبعها بالعبارة « وكأن حولهما » واذ يفرغ من صفتي الجمود والبرودة فانه ينتقل الى ميزة أخرى يراها تميز كفي بطله تلك هي القسوة والجوع ، بعد هذا يعرج على وصف الفم والعينين اللتين هما بلا بريق أو دموع هنا تبدو عناية الشاعر بتوليد الصور وتراكمها واضحة ، وكل هذا لسبب واحد هو رسم الشخصية القصصية وتوضيح ملامحها ، هذا التوضيح الذي يتطلب الاسترسال في التصوير كتعويض عن السرد في القصة النثرية

وحين نقرأ قصيدة سعدي يوسف « عبور الوادي الكبير »

على باب « جيّان » في قرطبه
رآه الندى يدخل المسجد المتوحد في آخر الليل ،
كان الندى خصلا في جبين المسافر ،

---

(١) أنشودة المطر ٢٣٣

والليل أغماضة في عيون الجواد ،

وكانت نوافذ قرطبة المشرئبة بالورد تنتظر الخطوة الملكية [1]

نحس أننا أمام شاعر قاص يعنى بالصور المتلاحقة التي تؤكد على جزئيات المكان والزمان اضافة الى صفة الشخصية ، وما اهتمام سعدي يوسف بتصوير الليل والندى والجواد الا لاستكمال كافة عناصر المشهد الذي هو مدخل لحدث قصصي

أما أشعار حسب الشيخ جعفر ، وأغلبها مما ينتمي الى الأداء القصصي في الشعر فنلمس فيها الصور الممتدة والمتعاقبة التي تأتي لايضاح جزئيات الفعل ، الحدث والحركة

وتشير الى الخطور المتباعد « أعرفه

أتبينه أحيانا ، والريح تولول في العمق ،

الليلى ، والمحه يتجول منفردا ،

يستوقفه وهج في نافذتي ،

حذرا يدنو أتبين تحت عمود

الضوء ملامحه ، ويحدق في وجهي ،

يتبسم لي ويواصل نزهته »

في تجوالي الليلي أصادفه

في معطفه المتخافق أسأله [2]

ولعل تكريس حسب الشيخ جعفر للقصة في قصائده تكريسا تاما جعله يتجه في افادته من الشعر العالمي ، اقتباسا أو اشارة أو تضمينا الى انتقاء بعض الصور الشعرية ضمن حدثها ، فغالبا ما ترد اشاراته مصحوبة بالمناخ الشعري العام الذي استقى منه ، أي أنه لا ينقل الجملة الشعرية أو الصورة الصغيرة ، انما يفيد من النص بأشخاصه وحدثه

---

(١) الأخضر بن يوسف ٤١ ، وينظر ١٣ ١٤ ١٥ وينظر أيضا الليالي كلها ، ٨ ، ١٥ وتحت جدارية فائق حسن ١٥ ٣١

(٢) عبر الحائط في المرآة ٥٥ ، ٥٦

في قصيدته « عين اليوم » يلتقي القارىء بأبيات من « فاوست » لغوته ، يقول فاوست « أواه أعرف هذا الطارق انه تلميذي ، الآن يجيء هذا الجلف فينغص علي مناجاتي للأرواح ويقضي على أبهى ساعات عمري » ويدخل واغنر تلميذه ويقول « هفوا ، معذرة ، سمعتك تنشد شيئا بفصاحة وبيان فما شككت في أنك تطالع مأساة اغريقية وبودي أن أحصل القليل من هذا الفن » ويقول فاوست مع نفسه في مكان لآخر « ولعمري أليس ترابا ما على هذه الرفوف العديدة من الأسفار التي ضاقت بها الغرفة وضاق بها صدري ، وليست سوى سقط متاع ومجموع سخافات لا طائل تحتها » (١)

هذا النص سيتحول في قصيدة حسب الشيخ جعفر الى مجموعة من الصور الشعرية التي تنمو من خلال الحدث والأشخاص والمواقف وسيطالعنا في القصيدة بهذا الشكل

ها أني أفتح بابي مضطربا ، فأنا أتوهم أحيانا صوتا أو وقع خطى ، عفوا لا أملك في بيتي الا هذا الصندوق العاري وأنا أستخدمه لي منضدة أو أودعه أسفارا من جلد بال وصحائف يكتب فيها عن أتباعي وأحاول أن أتبين أوجههم هذا وجه في سحنته ، أتذكر حيرة وجهي في الطرقات   يطرق بابي أعرف هذا الطارق تلميذا من أتباعي ، الآن يجيء الجلف ينغص سهرتنا ويبدد أبهى ساعاتي ، لكني حين أعود أرى شباكي مفتوحا والغرفة خالية تتأوه فيها هبات من ريح   لكن ماذا يبغي مني المتطفل ، أسفاري تتراكم فوق رفوفي أتربه ، أوراقي سقط متاع مبتذل لا طائل فيه   معذرة أستاذي كنت أقلب في كتبي وسمعتك تنشد شيئا قلت لعلك تقرأ في سفر اغريقي مأساوي ، وبودي أن أتعلم هذا الفن ، أتعرف ؟ بعد قليل يعلو صوت الديك ويرحل آخر أشباح الموتى في ضوء الصبح ، سأطفىء مصباحي » (٢)

---

(١) نفسه ١٣٦

(٢) عبر الحائط في المرآة ٣٢ ، ٣٣

من هنا يتضح أن كلمات غوته لم تتحول في قصيدة حسب الشيخ جعفر الى صور شعرية وحسب وانما صارت حدثا وشخوصا وحوارا ، وغدت جزءا مهما وفاعلا في نمو قصيدة الشاعر ، وما كان مجيء حدث فاوست في قصيدة الشاعر المعاصر الا لأنه بصدد حالة موضوعية تنسجم معها كلمات فاوست أشد الانسجام لأن بطل قصيدة « عين البوم » يعيش حالة شبيهة بحالة بطل غوته ، فهو مثله وحيد يتأمل أشياءه الخاصة بينها يفسد عليه وحدته وتأملاته أصوات وأشخاص وأشباح ، ومن هنا يبدو أن التفات الشاعر المعاصر وافادته من غوته ، لم تكن عبثاً أو هي حلية جمالية زائدة ، انما هي لقاء موضوعي يهدف الى تعميق الحدث واغناء القصيدة وبهذا الوعي تجيء أغلب افادات الشاعر في خلق الصور والأحداث من الشعراء والأدباء الكبار كسترونيبرغ الكساندر بلوك ودانتي [1] واليوت ولوركا وهلدرلن وريلكه [2]

(١) عبر الحائط في المرآة ١٣٥ ١٣٦

(٢) زيارة السيدة السومرية ١٣١ ١٣٢

الفصل السادس

موسيقى الشعر

(١)

يرى دارس الشعر العراقي عددا من الظواهر الموسيقية المختلفة الجديرة بالرصد والتتبع ولعل أبرز هذه الظواهر ، هي « التداخل » ونعني بها تداخل بحر شعري في بحر آخر ، و « التنوع » وهو تنوع الأوزان تبعا للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كاملة ، و « التناوب » ونعني به تكوين القصيدة موسيقيا من الشكلين ، التقليدي والحر ، وغالبا ما يأتي هذا التناوب على شكل مقاطع أيضا ، و « التدوير » وهو جعل موسيقى القصيدة دورة واحدة لا يقف القارىء فيها الا عند انتهائها او انتهاء مقاطعها وبهذا تلغى الأشطر أو الأبيات و « الاختلاط » الذي هو اختلاط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة

لا تقدم بعض هذه الظواهر ما يؤكد ارتباطها بالمضمون الشعري ، أووضوح علاقتها بتحولات الموقف ، أو الانفعالات النفسية التي تعم العمل الشعري كله ، فليس بين يدي الباحث الآن ما يؤكد ـ بشكل مقنع ـ الضرورة الفنية أو النفسية التي تحدو بالشاعر لأن يجعل بنية القصيدة الموسيقية تتناوب على شكلين من الأداء « الحر » ثم « التقليدي » ، أو توجهه الى الافادة من امكانيات تداخل بعض البحور ببعضها الآخر لخدمة قضية موضوعية ما ، كما ان اختلاط الشعر بالنثر لا يفصح هو الآخر عن وظيفة محددة ولذا فاننا نرى أن ليس ثمة ضرورة لدراسة ظواهر كـ « التناوب » و « الاختلاط » و « التداخل » ما دمنا غير متأكدين ـ الآن ـ من وضوح علاقتها بالمضامين الشعرية

ان ظاهرتين يمكن للباحث أن يتلمس من خلالهما ذلك الترابط بين البناء الموسيقي للقصيدة وبين المضمون ، بعبارة أخرى توظيف الموسيقى لابراز بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على ابرازها ، وهاتان الظاهرتان هما « التنوع » و « التدوير » اضافة الى قضية ثالثة هي الايقاع الداخلي

لقد بلغت نسبة شيوع « التنوع » ٧٠,٣٪ وهذه النسبة هي أعلى نسبة تحصل عليها ظاهرة من الظواهر الموسيقية ، ومع أن التنوع يعتبر نتاجا جماعيا أي أنه لم يشع من خلال اسهامات أفراد معينين ، الا أنه أخذ بالنمو والتطور الفائق في شعر الحقبة الثالثة ذلك أن نسبته في نتاج شعر الحقبة الأولى كانت ٦٢,٪ ، وفي نتاج الحقبة

الثانية ارتفعت تلك النسبة الى ٤١,١٪ ، أما نسبته في الحقبة الثالثة فقد ارتفعت الى ٥٦,٥٪ وهذا يعني أن لهذه الظاهرة من الشيوع ما يفوق نسبة شيوع أبحر بعينها كالوافر والكامل والسريع ، لأن نسب شيوع هذه الأبحر كانت على التوالي ٤,٧٥٪ ، ٤,٦٧٪ ، ٣,٠٦٪ واذا تذكرنا أن بحر الكامل كان يحتل المرتبة الأولى في نتاج شعر جيل الرواد ، أدركنا ما لهذه الظاهرة من الأهمية والايثار لدى مجمل شعراء الحقبة الثالثة من عمر حركة الشعر الحر في العراق ، ولـن نكون بعيدين عن الحقيقة ـ من خلال تطور نسب شيوع هذه الظاهرة ، ورصد النتاج الذي ينشر الآن في المجلات الأدبية ـ لو أننا توقعنا أن قضية تنوع الأوزان تبعا للمقاطع سوف تلقى المزيد من الاهتمام والعناية مستقبلا

لعل قصيدة السياب « رؤ يا في عام ١٩٥٦ » التي كتبها عام ١٩٥٩ تعد من النماذج المبكرة التي حملت لنا هذه الظاهرة الموسيقية ولم يحاول الشعراء الأخرون تجريبها الا بعد ذلك التاريخ كما حصل في شعر شاذل طاقة وعبد الوهاب البياتي [(١)]

و« رؤ يا في عام ١٩٥٦ » تقع في سبعة مقاطع واذا شئنا الدقة فانها ثمانية ، لأن المقطع الأول يمكن أن يعد مقطعين فالشاعر قد فصل بين جزأيه بفاصل طباعي واضح ، ثم ان هذين الجزأين يشيران الى موقفين وحالتين ليستا متطابقتين تماما

تبدأ القصيدة بموسيقى بحر الرمل

حطت الرؤ يا على عيني صقرا من لهيب
انها تنقض ، تجتث السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل
جفن فالمغيب
عادمنها توأما للصبح ـ انهار المداد
ليس تطفي غلة الرؤ يا صحاري من نحيب
أيها الصقر الالهي الغريب

---

(١) في مجموعتيها « ثم مات الليل » ١٩٦٣ « سفر الفقر والثورة » ١٩٦٥

أيها المنقض من أولمب في صمت السماء

رافعا روحي غنيميدا جريحا

صالبا عيني تموزا مسيحا

أيها الصقر الالهي ترفق

ان روحي تتمزق (١)

يقدم هذا المقطع دلالات عديدة منها مأساوية هذه الرؤ يا التي تجوب مخيلة الشاعر ، فهي تشير الى حالة من الفزع والرعب الآتي على شكل « أنهار من الدماء » و « صحارى من نحيب » ومنها أن القارىء لا يستطيع أن يربط هذه الرؤ يا بواقع معين ، بحيث تبدو انتماء أو تعبيرا عن زمان ومكان وحدث ، له أبطال ذوو ملامح واضحة ، ومنها أيضا أن لغة الشاعر هنا يمكن أن توصف بأنها أداء تصويري فني ، يقوم على تتابع الصور الشعرية التي تعمد الى الاستعارة أو المجاز ، ربما كانت هذه الملاحظات الثلاث هي أهم ما يمكن للباحث أن يستشفه من أبيات السياب تلك

وحين ينتهي الشاعر من تقديم الصورة العامة للرؤ يا ، مأساويتها واثارتها الرعب ، يدلف الى جزء آخر من القصيدة ونقرأ

في غيمة الرؤ يا

يوم بلا ميعاد

جنكيز هل يحيا

جنكيز في بغداد

عين بلا أجفان

تمتد من روحي

شدق بلا أسنان

ينداح في الريح

يعوي أنا الانسان

هنا يتخلى الشاعر عن موسيقى الرمل ويلجأ الى موسيقى السريع ، ومن

(١) أنشودة المطر ١١٦

يتأمل هذا المقطع سيجد أن بينه وبين الجزء الذي تقدم فرقا في الحالة العاطفية والموقف ، وفي الأداء أيضا ، ولعل تهيؤ الشاعر لهذه الحالة الجديدة هو الذي دفعه الى اختيار جديد للغة وللموسيقى ، وتبرز تلك الفروق من خلال المقارنة بين المقطعين لقد كان الشاعر في الجزء الأول من قصيدته يتحدث عن رؤ يا ليس خص اذا قلنا عنها أنها رؤ يا عامة غير محددة ولا مقترنة بواقع ، ولكنه هنا يمنح رؤ يته تلك شيئا من الخصوصية ، ويربطها بمكان وواقع معاش ، ولذا يتضح للقارىء انّ تلك الرؤ يا المأساوية انما هي حقيقة تعيشها بغداد حيث يعذب الانسان ويصلب ويمثل به

ويقدم لنا هذا المقطع تفاوتا في درجة احساس الشاعر بالمأساة ، بالرعب ومدى ايغال الفاعلين به ، كان فعل الرؤ يا في المقطع الأول هو

انها تنقض ، تجتث السواد
تقطع الأعصاب ، تمتص القذى من كل
جفن

وواضح أن احساس المرء ، وحتى احساس الشاعر ، بدرجة الرعب المتأتية من « تمتص القذى من كل جفن » هو أقل بكثير من احساسنا بالرعب الآتي من

عين بلا أجفان
شدق بلا أسنان
ينداح في الريح
يعوي أنا الانسان

لأن الأبيات هنا تشير الى فعل غريب وعالم لا يخلو من وحشية ، وربما كان تهيؤ الشاعر لابراز المزيد من العنف والرعب هو الذي دفعه الى اختيار هذه الموسيقى الجديدة لتلائم بالتالي حالة تختلف عما كانت عليه في المقطع الأول

لا يقدم هذا المقطع تباينا في الحالة أو الموسيقى فحسب ، وانما تبع هذا التباين تحول آخر يكمن في أداة الشاعر اللغوية ، وأسلوب التعبير مما يدلل على أن تغير الاحساس بالانفعال لا يتبعه تغير موسيقي فقط ، وانما تغيير في الأداء اللغوي

أيضا ذلك أن لغة الشاعر في الجزء الأول من قصيدته كانت تنمو على شكل نسيج تصويري متتابع كانت لغة استعارة ومجاز تدل على دقة الاختيار والتأني الذي صرفه الى تذكر بعض الرموز الأسطورية ومحاولة توظيفها ، أما اللغة في هذا المقطع فقد اقتربت كثيرا من المباشرة الصريحة ، أوشكت أن تكون لغة تقرير ، ولم يعد ذلك الفيض من الصور يصادفنا هنا بل صرنا بمواجهة جمل سريعة مكثفة تنأى عن التصوير

جنكيز هل يحيا
جنكيز في بغداد
عين بلا أجفان
شدق بلا أسنان

يبدأ المقطع الجديد من القصيدة بعودة الشاعر الى موسيقى الرمل

يا جوادا راكضا يعدو على جسمي الطريح
يا جوادا ساحقا عيني بالصخر السنابك
رابطا بالأربع الأرجل قلبي
فاذا بالنبض نقر للدرابك
واذا بالنار دربي

يمكن اعتبار هذا المقطع نوعا من التعادل في الحالات لأنه يبدو عودة الى «رؤيا العامة» التي طرحها الشاعر في بداية المقطع الأول ، ويتضح ذلك من خلال هذه المقارنة ، اذ ما الفرق بين ما تثيره الأبيات وبين ما تقدم في أول القصيدة

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب
انها تنقض ، تجتث السواد
تقطع الأعصاب ، تمتص القذى من كل
جفن فالمغيب

هنا يتضح لنا أن المقطع الثاني هو البديل ، أو المقابل الذي يقدم الاحساس ـــه بمأساوية تلك الرؤيا ، ومن يتأمل المقطع الثاني جيدا سيجد عددا آخر من

العبارات تشير الى مثيلاتها في المقطع الأول وتحمل المعاني والدلالات ذ..
فالعبارات

فالمغيب
عاد منها توأما للصبح
صالبا عيني ـ تموزا مسيحا

تومىء ـ بشكلها الرمزي ـ وبما تثيره من أحاسيس الى العبارات التي ترد في
المقطع الثاني

مازجا بالشيء ظله
خالطا فيها يهوذا بالمسيح
مدخلا في اليوم ليله

ان هذا التقابل في المعاني ، هذا التشابه في الاحساس بالفاجعة انما يرجع ا..
أن المقطعين يقدمان حالة واحدة ، موقفا واحدا يصور بشاعة تلك الرؤ يا ، وما دام
يقدمان تلك الحالة الواحدة فقد اتفقا بالأداء الموسيقي الذي يجري على بحر الرمل
وهنا لا بد أن نشير الى أن المقطعين لا يتفقان موسيقيا فحسب ، بل يتفقان في النسيج
اللغوي الذي يمكن أن يعتبر واحدا في المقطعين لأنه يقوم على تتابع الصور الشعرية
بمعنى آخر هو نسيج فني بعيد عن التقرير أو المباشرة

غير أن السياب لم يكن ليمضي بالمقطع كله على موسيقى بحر الرمل فلقد عاد
مرة أخرى الى السريع في الجزء الأخير من هذا المقطع

ماذا جنى شعبي
حلّت به اللعنة
من زاده المحنة
رحماك يا ربي

ولم يكن لهذا الانتقال من مبرر غير اختلاف الحالة أو الموقف ، لقد كان
الشاعر يصف مأساوية الحدث من خلال شخصه ، ووقع تلك الرؤ يا عنيه ، أما
الآن فلقد انتقل الى موقع المتسائل ، والمبتهل الى الرب كي ينقذ شعبه ومدينته التي لم

يتبق منها ما يشير الى الخصب

والبوم في بيدري

لم يبق من حبي

شيء هنا حبّتان

يأتي المقطع الثالث امتدادا لبدايات المقطعين المتقدمين ، أي أنه وصف لليباب وعودة لابراز مأساوية تلك الرؤ يا ، والشاعر هنا يكسب مقطعه صفات بدايات المقطعين اللذين مرا ، وهما موسيقى بحر الرمل ، واللغة ذات الأداء التصويري

ما الذي يبدو على الأشجار حولي من ظلال ؟

منجل يجتث أعراق المدينة

قاطعا أعراق تموز الدفينة

وكأن عودة الحالة النفسية ألجأت الشاعر مرة أخرى الى أدوات التعبير الشعري التي واجهتنا هناك ، ومن يتأمل هذه البداية الجديدة سيجد شيئا مما أسميناه التعادل في الحالة الذي يقود الى تكرار معان معينة وأبيات ذوات دلالات متشابهة ، فقوله

منجل يجتث أعراق الخ

يكاد يكون صياغة لغوية جديدة لما تثيره تلك الأبيات من احساس بالأسى

انها تنقض تجتث السواد

« تقطع الأعصاب » تمتص القذى من كل

جفن

ولا يخفى على القارىء أن المقاطع المتقدمة لا تشترك بأنها تقدم حالة متشابهة ذات موسيقى واحدة ، ولغة تصويرية وانما تفيد كلها من الرموز الأسطورية ، وتحاول توظيفها لخدمة المضمون الأساسي وهو صلب وقتل كل ما يشير الى الخصب والحب والنماء

واذا كانت هذه التنوعات في الموسيقى تتم داخل المقطع الواحد فان المقطع

الرابع لا يزاوج بين الرمل والسريع ، وانما يكتفي فيه الشاعر بالسريع وحده ، ولعل قراءة جزء منه ستبين لنا لماذا اكتفى الشاعر بهذا البحر فقط

تموز هذا أتيس
هذا وهذا الربيع
يا خبزنا يا أتيس
أنبت لنا الحب وأحي اليبيس
التأم الحفل وجاء الجميع
يقدمون النذور
يحيون كل الطقوس
ويبذرون البذور
سيقان كل الشجر
ضارعة والنفوس
عطشى تريد المطر
شدوا على كل ساق
يا رب تمثالك

كان المقطع الثاني قد جمع بين احساس الشاعر بالمأساة ووصفه لها وبين شيء من الابتهال ، ولهذا السبب فقد زاوج بين نمطين من الموسيقى ، الرمل للوصف والسريع للابتهال أما المقطع الرابع فقد غدا برمته تكريسا لموقف موحد هو موقف المبتهل الذي يرى الكارثة دون أن يستطيع فعل أي شيء ايجابي ، ولذا فانه لا يمتلك الا الدعاء ، والقارىء يستطيع أن يعتبر هذا المقطع عودة أو تتمة الى أبيات الابتهال تلك أي أنها عودة الى الموقف السابق ، الحالة السابقة ، مما يتطلب عودة مماثلة الى الموسيقى التي تقدمت ، ولا شك أن اكتفاء الشاعر بموقف المبتهل وحده هو الذي جعله يرتبط بموسيقى السريع وحدها

واذ يعد هذا التنوع الموسيقي ـ لزوم موسيقى السريع ـ نابعا عن تغير الحالة النفسية للشاعر ، عن تباين أحاسيسه بالرؤ يا وتأرجحها بين وصف تأثيرها الخاص

على روح الشاعر ، وأثرها في الواقع ، أي تطبيقات تلك الرؤ يا على الناس والمدينة ، فان التغيير يمكن أن يرد الى مبرر آخر مضاف الى ما تقدم وهو ما يمكن أن نرجعه الى طريقة التعبير الشعري ، فلقد مر بنا أن الشاعر كان يفيد من الرموز الأسطورية افادات عابرة « المسيح ، تموز ، يهوذا ، غنيميد » أي أنها تشير الى المثيل فقط أو المشابهة بين الرمز وذات الشاعر ، ولكن التوظيف الأسطوري في هذا المقطع بدا أوسع حجما وأكثر ثراء ، فالشاعر لم يعد يكتفي من الأسطورة برموزها ، وأسمائها فقط وانما أخذ ينظر اليها على أنها أشخاص وحدث أيضا ، هنا لا يلتقي القارىء بأتيس الاله الذي هو صورة أخرى لتموز البابلي ، ويتعرف على مظهر الجدب من خلال موته ، وانما يتلمس توظيف الشاعر للطقوس الاسطورية التي كانت تمارس بغية عودة الخصب ، وسقوط المطر ، ولعل اشارة الشاعر في هامش القصيدة [1] التي جاء فيها قوله « أتيس يقابل تموز الاله البابلي عند سكان آسيا الصغرى القدماء ، يحتفل بعيده في الربيع حيث يربط تمثاله على ساق الشجرة » لعلها تهدينا الى معرفة نوعية الطقوس التي كانت تقام لذاك الاله ، ولا شك أن هذا المقطع يعد تصويرا لتلك الممارسات ، التي حرص الشاعر على ابرازها وسحبها من الماضي لتلامس الواقع المعاصر المجدب الذي ينتظر فجر خلاصه من هنا يتضح لنا أن طريقة التعبير الشعري في هذا المقطع بدأت تقوم على تمثل الأسطورة والافادة الأشمل منها بعد أن كانت في المقاطع المتقدمة اشارات عابرة لرموز وأسماء لقد تباينت الحالة فغدت ابتهالا ، وتباينت طرق التعبير ، فتم للشاعر توظيف موسيقى جديدة هي موسيقى السريع وحده

ان قارىء « رؤ يا عام ١٩٥٦ » ستتضح له هذه الملاحظة التي تكاد تكون حقيقة ترتبط بهذه القصيدة ، وهي أنه كلما جنح الشاعر الى التعبير عن احساسه الشخصي بوقع تلك الرؤ يا المرعبة عليه ، كلما أفاد من الرمل ، وحيثما توجه الى تصوير واقع الرؤ يا ومدى تأثيرها على الناس والمدينة فان موسيقى أخرى ستكون أداته للتعبير عن ذلك الوقع هي موسيقى السريع في ثلاثة مواقع ، وموسيقى

(١) أنشودة المطر ١٢١

المتدارك في مواقع أخرى

تنتهي القصيدة بالمقطع السابع ، وهذا المقطع هو نهاية الرؤ يا ، نهاية الحكاية لقد حملت الينا المقاطع الستة المتقدمة جزئيات الحدث وتفاصيل الرؤ يا ووقعها على ذات الشاعر وعلى الآخرين من حوله وها هو الآن في موقف المتأمل التعب وربما المتفائل أيضا هذه حالة جديدة اذن ، تتطلب نمطا جديدا من الموسيقى ، نمطا لم نألفه فيما تقدم من القصيدة ، وشاء السياب أن يكون رجزا

ولفني الظلام في المساء
فامتصت الدماء
صحراء نومي تنبت الزهر
فانما الدماء
توائم المطر

تقدم قصيدة عبد الوهاب البياتي « سفر الفقر والثورة » المتكونة من ستة مقاطع موقفين أحدهما تشير اليه هذه الأبيات

ومن سيبدد الصمتا
ومن منا
شجاع زمانه ليعيد ما قلنا
ومن سيبوح للريح
بما يوحي
بأنا لم نزل أحياء[1]
يطاردني بلا رحمة
يسد علي بالظلمة
شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة [2]
غريبا كنت في وطني وفي المنفى

(١) ديوان البياتي ٢/ ١٨٤ المقطع الأول
(٢) ديوان البياتي ١٨٨ المقطع الثالث

جراحاتي التي تشفى
ستفتح في غد فاها
لتصلبني
على شباك مستشفى ، فاواها
بعيد أنت يا وطني
كحلم عبر نافذة القطار أراك في الوسن (١)

أتنطق هذه الصخرة وتفتح في غد فاها
ويجري الماء منها قطرة قطرة
وتنبت فوقها زهرة (٢)

هذه المقتطفات تشير الى حالة واحدة هي تساؤلات الشاعر عن الخلاص وعما يلاقيه من أسى وغربة ونفى وتوق الى وطنه البعيد ولقد اختار البياتي موسيقى بحر الوافر للتعبير عن أحزانه هذه ، والتي يمكن أن نصفها بأنها أحزان هادئة ولهجة الشاعر في التعبير عنها لهجة تخلو من الصراخ أو الغضب والعنف ، غير أن هذه الأحزان لا تظل على هذا النمط من الهدوء ، انما تنمو أحيانا وتشتد وتثقل على روح الشاعر المغترب ، فتحتدم لهجة الغضب ويتخلى عن موقفه الهادىء ويقترب من الثورة ، وعندما تصل أحزانه الى هذا الحد من العنف تتغير موسيقاه الشعرية وتأخذ هذا الشكل

ناديت بالبواخر المسافرة
بالبجعة المهاجرة
بكل ما كان وما يكون
بالنار بالغصون
بالنجمة المحطمة

---

(١) نفسه ١٩ المقطع الرابع

(٢) نفسه ١٩٣ المقطع الخامس

بالكلمة

أن تحترق

لتنطلق

منا شرارات تضيء صرخة الثوار [(١)]

هنا يفيد الشاعر من امكانات الرجز للتعبير عن هذه الفورة التي قطعت نمو تلك الأحزان الهادئة ، وكأن البياتي أدرك البون بين الحالتين مما يتطلب التوجه الى نمط موسيقي آخر مغاير

تنتهي قصيدة « سفر الفقر والثورة » بالمقطع السادس ، وهو مقطع يلتقي مع المقطع الثاني بكونه تعبيرا عن حالة حزن مشوبة بالغضب الواضح ، وبلغة أقرب الى الحدة منها الى الهدوء ، وهنا يعود الشاعر الى بحر الرجز ، متخليا عن الوافر

أصابني الدوار ، زلّت قدمي

سقطت في المصيدة

وكانت القصيدة

أسلحتي الوحيدة

في مدن العالم في منازلي الشريدة

بها فقأت أعين اللصوص والضفادع البليدة

لا تتنوع الموسيقى في قصيدة حسب الشيخ جعفر « الملكة والمتسول » تبعا لتنوع الحالات والمواقف ، ولكن تبعا لتعدد الأصوات الداخلية و « الملكة والمتسول » قصيدة حب يتقاسمها صوتان هما صوت الشاعر وصوت البطلة

يأتي صوت الشاعر في أغلب أجزاء القصيدة على موسيقى بحر الرجز

وجه ابتهال مدن مهجورة تصيح

وجه ابتهال سفن ضائعة في الريح

وجه ابتهال قشة في الريح

ظبي عراقي طريد ، متعب ، جريح

---

(١) ديوان البياتي ١٨٦ المقطع الثاني

ولم يغير الشاعر في موسيقى صوته الشخصي الا مرة واحدة غير أن التغيير يحدث دائما عندما يبدأ صوت البطلة بالحديث ، وللشاعر نمطان من التنوع الموسيقي يرافقان أحاديث بطلته التي يمنحها ملامح أسطورية تذكرنا بعشتار القابعة في ظلام العالم السفلي ، وأول النمطين هو أن حديثها يأتي على وزن آخر هو الرمل

« آه من يكسر باب القبر ؟ من يغمرني
كالندى ينفض عن وجهي غبار الكفن
آه من يكسر باب الأبد
ينحني ، يشعل نارا في هشيم الجسد
وخيوط الزمن »
وجه ابتهال مطر صغير (١)

ولا يكتفي باضفاء تلك الملامح الأسطورية على بطلته ويكسبها شيئا من ملامح عشتار ، وانما يحاول أن ينطقها بالموروث الأدبي الأسطوري ، ولذا فقد جاء أغلب حديثها اقتباسا أو تحويرا لأغنيات سومرية تتعلق بأنانا وعشتار ، أي أن تغيير الموسيقى صار ينبثق عن مبررين الأول ملاءمته للصوت الآخر في القصيدة والثاني هو اشارة خفية الى صوت الماضي الأسطوري البعيد عن الواقع ، والذي لا يستطيع الشاعر الامساك به ، لأن الحبيبة في معظم أشعار حسب الشيخ جعفر غائبة ممانعة

أما ثاني النمطين من التنوع الموسيقي لصوت البطلة فهو تنوع في الايقاع ، أي أنه ينتمي الى موسيقى صوت البطل ولكن بصورة ايقاعية مميزة ، ذلك أن التشكيلة العامة لصوت الشاعر هي في الغالب « مستفعلن مستفعلن فعول » ولكنه يمنح صوت البطلة الذي يجيء على الرجز أيضا تشكيلة أخرى من تشكيلات هذا البحر هي في الأعم « فعولن ومفتعلن »

وجه ابتهال البقر الوحشي والوعول
هائمة تركض في جرحي ، ابتهال وردة خجول
« يا أيها الماء الذي يحملني

---

(١) الطائر الخشبي ٧٩ وينظر ٨٩ و ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧

على يديه مطرا ظلالا
أترك على الشاطىء مني زهرة وشالا
وخصلة تلهو على وجه الذي يعشقني
وحفنة من شجنِ »
تمزق القميص في أصابع ابتهال
بكى القطا الكدري في أصابع ابتهال
واللهب الذاهل في أصابع ابتهال [١]

واذا كان الباحث يستطيع أن يرى عددا من المبررات التي تلجىء الشاعر الى تغيير موسيقاه فأن سعدي يوسف أشار بصراحة الى أن نوعا من الموسيقى لم يعد ملائما لنقل أفكاره ، ففي قصيدته « اشارة » يجيء المقطع الأول منها على وزن « المتدارك » ، ويستمر فيه الشاعر الى مدى ثماني صفحات ، وعندما يصل القارىء الى الصفحة التاسعة يفاجأ بهذه العبارة

« ضيق أيها المتدارك » [٢]

بعدها ينتقل الى المقطع الثاني من القصيدة الذي يجيء على موسيقى الوافر وبهذه العبارة التي دخلت بنية القصيدة ، يضع سعدي يوسف أيدينا على السبب الذي جعله ينتقل من المتدارك الى الوافر ، وكان السبب « الضيق » ليس ضيق الشاعر بالمتدارك ، ولكن امكانات المتدارك لم تكن تتسع لما يريد الشاعر أن يقوله

من هنا نستطيع أن ندلف لموضوع مهم ، وهو هل لبعض الأوزان الشعرية علاقة بتقلبات الحالة النفسية أو الانفعال المنبثق عن الموضوع ، « ثورة ، حب ، يأس ، تمني ، حقد ، رغبة ، غضب » والى مثل هذا الموضوع أشار حازم القرطاجني حين قال « ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الصغار والتحقير ، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما

---

(١) الطائر الخشبي ٨٠ ـ ٨١
(٢) الأخضر بن يوسف ومشاغله ٦٢ والعبارة لا علاقة لها بالقصيدة من ناحية المعنى

يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس فاذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، واذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير الشيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه الى غيره » (١)

وربما سبق حازما في ربط علاقة الموسيقى والأوزان بالانفعال الكندي والفارابي وابن سينا ، ويشير الدكتور جابر عصفور الى هذا فيقول « التفت الكندي الى تشابه الوزن الشعري مع اللحن الموسيقي من حيث تأثيرهما في السلوك فقال ان أوزان الأقوال العددية ـ ـ وهي الشعر ـ لها ايقاعات مشاكله لايقاعات الألحان بمعنى أن الايقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن ـ لحنا أو شعراً ـ تشاكل الشجن والحزن ، والخفيفة والمتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة » (٢)

والى مثل ما ذهب اليه حازم القرطاجني ما يوحي به كلام صاحب الصناعتين حين ينصح الشاعر بعد أن تتهيأ له المعاني بأن « أطلب لها وزنا يتأتى فيه ايرادها وقافية تحتملها » (٣)

ومما لا شك فيه أن أرسطو هو أول من تحدث في هذه القضية وربط بين موسيقى الشعر والمواقف والحالات ، يقول « أما الوزن المناسب للهجاء ـ فهو ـ الوزن الايامبي أي المفعولي أو بحر القدح والذم ، اذ أنه هو البحر الذي يستخدمه الناس ليهجو بعضهم بعضا ، وان الوزن البطولي هو أفخم الأوزان الشعرية ، ولذا فهو يتقبل بسهولة كبيرة استعمال الكلمات النادرة والمجاز ، كذلك فان البحر الايامبي المفعولي الوزن والبحر الرباعي التفاعيل هما من ناحية أخرى وزنان مثيران للحركة فالثاني شبيه بالرقص والأول معبر عن العمل » (٤) ولكن

---

(١) منهاج البلغاء ٢٦٦

(٢) مفهوم الشعر ، د جابر عصفور ٤٠٣

(٣) الصناعتين ١٣٩ نقلا عن مفهوم الشعر ٣٧٧

(٤) أسس النقد الأدبي الحديث ١٢ ٤٩

أرسطو كان يتحدث عن الشعر في المسرح ، أي الأوزان التي تلائم الشخصية في فعلها المسرحي ، ومع هذا فان كلماته هذه قد ألقت بالكثير من ظلالها على آراء ابن سينا وحازم القرطاجني ولم يصلنا ـ على حد علم الباحث ـ من تراثنا النقدي ما يجلي هذه المسألة بوضوح ويأتي فيها بالكلمة الفصل ، وكل ما وصلنا انما هو انطباعات وآراء لا تستند الى دليل علمي ، وربما أفسدها التطبيق العملي والاستقراء التام لمجمل شعر شعراء العربية على بحور الشعر كافة ، ويرى الدكتور عز الدين اسماعيل ان فكرة ارتباط الأوزان بالحالات النفسية « لها من غير شك قيمتها ، لكنها لا تصح الا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى ، أعني الشاعر الأول ، الذي لا نعرفه الآن ، والذي عبر عن نفسه في وزن شعري بذاته ، هو الذي اخترع الموسيقى التي تناسب حالته الشعورية »[1] ولعل كلمات الدكتور اسماعيل هذه تشير الى لا جدوى الخوض في مسألة من هذا النوع ما دامت مرتبطة بشخص الشاعر الأول وانفعاله الخاص

أما الدراسات الحديثة التي تعرضت لعلاقة الوزن بالمعنى ، فلم تصل الى نتيجة يمكن الافادة منها بشكل علمي وحقيقي يقول الدكتور شكري عياد « ان مشروعنا لا ينحصر فيما سميناه بالاتجاه اللغوي ، بل يشمل في نفس الوقت ، ما سميناه بالاتجاه النقدي أي البحث في صلة الأوزان بالمعاني وقد لاحظنا أن الدراسات الحديثة في هذا الاتجاه مالت الى الأحكام الذاتية عند بعض الباحثين واكتفت بالأحكام العامة عند آخرين »[2]

ان الصعوبة التي تعترض طريق أي باحث في هذا الموضوع وهو أي البحور يناسب هذه الحالة ولا يناسب غيرها هي أن تلك الحالات ، ولنأخذ « الغضب » أو « الرغبة » مثلا ، لا يمكن أن تأخذ نمطا واحدا أو مقاسا مطلقا عند الناس كلهم

---

(١) التفسير النفسي للأدب د عز الدين اسماعيل ٥٩ وينظر أيضا الشعر العربي المعاصر ٥٤ والرمز والرمزية في الشعر المعاصر لمحمد فتوح أحمد ٣٩٦

(٢) موسيقى الشعر العربي ، د شكري عياد ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ ص ٢٧ ، ٢٨

وذلك *للفروق الفردية التي* تميز الواحد منهم عن الآخر ، فللحب درجات وللرغبة أيضا ، وكذلك لحالة الغضب والثورة وهذا التمايز بمؤشرات الحدة والضعف التي تحكم الحالات علاقة أيضا بنمط الايقاع المتأتي منها ، ولعله من البديهي أن نقول ان شاعرا يكتب قصيدة حب أو غضب على الرمل بينما يكتبها الآخر على الكامل وثالث على المتدارك وتصح مثل هذه الحال على الأوزان الأخرى والحالات الأخرى أيضا اننا وفي حدود امكانياتنا المتاحة الآن لا نستطيع الا أن نقول أن الشعراء يغيرون من موسيقاهم داخل القصيدة لضرورات موضوعية نحاول تلمسها وكشفها ، ولكننا لا نستطيع الخوض في قضية ما اذا كان هذا التغيير يلائم هذه الحالة او لا يلائمها

وعندما نريد لطموحنا في كشف قضية موسيقى الشعر وعلاقتها بالانفعال أن تتحقق فان ذلك يتطلب منا جهودا استثنائية ، لنتوصل بعدها الى الحقيقة التي لا يشوبها شك ، ولا تفسدها ظنون ، ولا ريب أن جهودنا هذه ستكون شركة بين نقاد وشعراء ولغويين وموسيقيين وعلماء نفس وأطباء متخصصين بالأصوات معامل ومختبرات وأجهزة صوتية ، وقبل أن نبدأ بمثل هذا المشروع ينبغي أن نكون قد انتهينا من استقرائنا الشامل للشعر العربي ، تراثا ومعاصرة ونكون قد بوبنا القصائد تبعا للحالات النفسية ، أو الموضوعات العامة ، أو المواقف الفردية عند هذا وحده ، سوف نستطيع أن نقول أن الرمل مثلا يلائم مواقف الحكاية والقصة ، وأن الكامل يلائم التعبير عن الأحزان الهادئة ، والخبب عن الفرح والرقص ، وسيكون لقولنا حينئذ قوة الحقيقة العلمية ، وبدون فعل كهذا ستظل جميع الانطباعات والآراء الفردية ، آراء وانطباعات ليس أكثر

(٢)

واذ يدرك الباحث أن العلاقة بين الوزن الشعري والانفعالات والمضامين غير واضحة أو مؤكدة بشكل علمي الى الآن فان هذا لا يعني التقاعس عن محاولة دراسة نمط آخر من الموسيقى المتغيرة تبعا لتغير حالات ومواقف وانفعالات الشاعر وسيكون مجال هذه الدراسة هو تلمس مدى التغير الحاصل في الايقاع الداخلي للوزن الشعري تبعا لتغير الموقف أو الانفعال

بدءا نقول ان هناك افتراضا قائما في الذهن مؤداه أن الأوزان اذا لم تتغير تبعا

لتغير الحاصل في الموقف فلا بد للايقاع الداخلي أن يختلف من مقطع لآخر في القصيدة الواحدة ، هذا اذا كانت المقاطع تقدم حالات مختلفة ، وضروري هنا أن نشير الى أنه من الصعب دراسة التغيير الحاصل في القصيدة من بيت الى آخر لأن البيت الواحد لا يمكن له أن يقدم حالة عامة متكاملة الملامح تشير الى موقف أو انفعال تام ، وانما نستطيع أن نتعرف على تلك الحالة من خلال المقطع الذي هو مجموعة من الأبيات تكشف لنا عن المعنى وما وراءه من دوافع نفسية أو اجتماعية ، بشكل أكثر تكاملا

وستكون دراستنا للايقاع الداخلي من خلال مستويين ، الأول يتعلق بمدى التغيير الحاصل في التفعيلة الأصلية ، أي بما طرأ عليها من زحافات وعلل والثاني يتعلق بحروف المد ، ملتفتين الى مدى شيوعها ، كثرة أو قلة ، ومحاولة تفسير هذه الظواهر وربطها بالمتغيرات المستشفة من المعنى الذي يقدمه المقطع أما القصائد « العينات » فقد تم اختيارها مما مثلنا به للاتجاهات الجديدة في الشعر العراقي الحديث ، أي القصائد التي تفيد من الفن القصصي أو الدرامي بشكل عام بما في هذه القصائد من جزئيات تتعلق بالحدث ، بالشخصية ، بأسلوب التعبير السرد أو الحوار

مر بنا في الفصل الأول تعليقنا على قصيدة البياتي « مذكرات رجل مجهول » التي حاول الشاعر فيها رسم ملامح شخصية لبطل القصيدة ، نشأته وتكوينه ومواقفه ، وقلنا ان ما يميز تلك القصيدة هو أن المقاطع فيها تتوالى على شكل امتدادات وتكرار ، وهي تراكمات لفكرة واحدة غير متطورة كثيرا ان هذا يعني وجود حالة نفسية واحدة لبطل القصيدة عبر مجموعة من المقاطع ، وها نحن نعود الى القصيدة مرة أخرى لنرى تغيرات الايقاع الداخلي لعدد من المقاطع ، ولا بد لنا من كتابة المقاطع الثلاثة الاولى مقابلين الأبيات بالرموز « ت » التي تعني أن التفعيلة كانت تامة ، و« ز » مشيرين بها الى الزحاف الذي أصاب التفعيلة و« ع » الى العلة

أنا عامل أدعى « سعيد » ت/ع

من الجنوب ع

أبواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين ، ت/ز/ت/ز ،

وكان عمري آنذاك ت/ع

سنتين ما أقسى الحياة ، ت/ز ،

وأبشع الليل الطويل ت/ع

والموت في الريف العراقي الحزين ز/ز/ع

وكان جدي لا يزال ز/ع

كالكوكب الخاوي ، على قيد الحياة ز/ز/ع

يمكن للباحث أن يصف هذا المقطع وصفا مبتسرا بكونه تصويرا لجزء من حياة البطل ، وأن لهجة الشاعر لهجة حزينة تميل الى التقرير والشرح والمقطع بهذه الصفات يقدم نتائج حسابية هي أن تفعيلات المقطع كله **٢١** تفعيلة التام منها **٦** ونسبته **٢٨,٥٧**٪ والزاحف ٨ ونسبته ٣٨,١٠٪ أما التفعيلات المعتلة فكانت ٧ ونسبتها **٣٣,٣٣**٪ وان حروف المقطع المنقوطة بلغت **١٥٢** حرفا ، وأن بيتين من هذا المقطع اتصفا بالتدوير

لا تشير هذه النتائج الى شيء ، أي أنها لا تقدم لنا ارتباطها الواضح بالحالة النفسية للبطل ، وكل ما يفهم منها أن الشاعر اختار بشكل غير واع هذه الصيغة الموسيقية لهذا الموقف ، غير أن مقارنة حسابات هذا المقطع بحسابات المقطع الثاني ستكشف لنا عن نتائج مفيدة

أعرفت معنى أن تكون ؟ ت/ع

متسولا عريان في أرجاء عالمنا الكبير ت/ز/ز/ع

وذقت طعم اليتم مثلي والضياع ؟ ز/ز/ع

أعرفت معنى أن تكون ؟ ت/ع

لصا تطارده الظلال ز/ع

والخوف عبر مقابر الريف الحزين ز/ت/ع

ولا يختلف هذا المقطع في تقديمه الحالة النفسية عن المقطع السابق ، أي ان الأحزان ظلت تميزهما ، دون فارق كبير في الدرجة ، فهي أحزان يمكن أن توصف بأنها هادئة لم تلجىء البطل الى الصراخ واحتدام الغضب وبروز فورة الانفعال مثلا ، كما ان لغة الشاعر ولهجته ظلت مثلما هي في المقطع الأول انها شرح متواصل لجزئيات حياة رافقتها الأحزان

هذه الصفات اقترنت بالحسابات الآتية ان عدد التفعيلات ١٦ كان التام منها ٤ بنسبة ٢٥٪ والزاحف ٦ بنسبة ٣٧,٥٪ وكذلك المعتل وان حروف المقطع المنطوقة بلغت ١١٨ حرفا وان التدوير الذي لحق البيتين في المقطع الأول اختفى في هذا المقطع ان هذا يقودنا الى ملاحظة أن النسب التي اقترنت بأنواع التفعيلات لم تتغير كثيرا (٢٨,٥٧ ـ ٢٥ تام) (١٠ر٣٨ ـ ٣٧,٥ زاحف) (٣٣,٣٣ ـ ٣٧,٥ معتل)

ان بقاء النسب متقاربة انما يشير الى أن الحالة النفسية للبطل لم تختلف في المقطع الأول كثيرا عما آلت اليه في المقطع الثاني ، أي أن الموقف ظل واحدا تقريبا مما أدى الى أن يكون الايقاع الموسيقي متشابها الى حد بعيد بين المقطعين، وان قولنا فيما تقدم بأن المقاطع توشك أن تكون امتدادات وتراكمات لمعنى واحد متكرر يهدينا الى أن تلك المعاني المتكررة كانت سببا في خلق ايقاع يمكن وصفه بأنه تراكم وامتداد وتكرار أيضا

هنا لا بد أن نشير الى أن الرتابة المتأتية من المعاني المتكررة والتي يحسها القارىء في قصيدة البياتي « مذكرات رجل مجهول » أدت الى خلق رتابة ايقاعية ، وأظن أن صفة « الرتابة » التي كثيرا ما واجهتنا في الدراسات النقدية انما ترجع في الأساس الى غياب التغير الايقاعي وتقارب نسب الزحافات والعلل في تلك القصائد ، وربما كان للزحافات دور أكثر وضوحا في تغير الايقاع لأنه يتجه به الى صفتين مهمتين هما البطء أو السرعة

لا نود أن نستفيض في ذكر احصاءات المقاطع كلها فالثالث والرابع لم يخرجا في النسب عما قدمه المقطعان الأولان لأنهما يعبران عن المعاني المتكررة نفسها

في قراءتنا للقصيدة ، كما مر بنا في الفصل الأول ، قلنا « ان الملمح الوحيد والجديد الذي يخرجنا من مأزق متابعة حياة البطل الضيقة « الموت والفقر »ويُعد اضافة ايجابية الى مسار حياته هو انتماؤه الى طبقة المناضلين واختياره الانتماء السياسي ، وهو الآن تواق الى سفك دم الطاغية » هنا ينشأ موقف جديد مختلف وسنقدمه لنرى أتغير الايقاع الداخلي للقصيدة أم ظل ثابتا غير متغير بشكل واضح ؟

ما زلت خادمك المطيع	ز/ع
لكنه علم الكتاب	ز/ع
وما يثير برأس أمثالي من الهوس الغريب	ز/ت/ز/ع
ويقظة العملاق في جسدي الكئيب	ز/ز/ع
وشعوري الطاغي بأني في يديك دبابة تدمى ،	ت/ز/ز/ت/ز ،
وانك عنكبوت	ع
وعصرنا الذهبي ، عصر الكادحين	ز/ت/ع
عصر المصانع والحقول	ز/ع
ما زال يغريني بقتلك أيها القرد الخليع	ز/ز/ت/ع

ان الحالة النفسية التي تميز بطل القصيدة هنا ، خرجت من دائرة الأحزان المتراكمة التي واجهتنا في المقاطع الأولى ، وغادرتنا لهجة الحزن الهادىء التي كانت تسود تلك الأبيات هنا تتحول اللهجة وتصطبغ بلون الموقف الذي هو الرفض والثورة والتوق الى رؤ ية دم الطاغية

ويلاحظ القارىء أن هذا المقطع « السادس » تكون من ٢٦ تفعيلة وأتى بظاهرة ايقاعية جديدة ، ذلك أن نصف التفعيلات كان زاحفا (١٣ تفعيلة بنسبة ٥٠٪) بينما لم تزد الزحافات في المقاطع المتقدمة كلها عن ٣٩ أو ٤٠٪ وكان ارتفاع نسبة هذا النمط من التفعيلات على حساب نسبة التفعيلة التامة ، أي أن الزحاف سلب التفعيلة التامة مكانتها ، اذ انحسرت الى ١٩,٢٣٪ وهي أدنى نسبة تحصل عليها في جميع حسابات المقاطع السابقة ، فلقد كانت تتراوح بين ٢٥٪ و ٣١,٨٢٪

كما تبين احصاءات نسب المقطعين الثاني والثالث   أما نسبة التفعيلة المعتلة فلم تتغير كثيرا لأن عدد هذا النوع من التفعيلات كان ٨ وكانت نسبته ٧٧, ٣٠٪ أي أنه ظل على درجة واحدة من التغير الذي يتراوح بزيادة أو انخفاض بسيطين ، ففي المقاطع الثلاثة المتقدمة كانت نسبة **٣٣,٣٣ ، ٣٧,٥٪ ، ٢٧,٢٧** ولعل هذا سيقودنا الى تقرير افتراض أول وهو أن التغيير في الانفعال وفي الحالة انما يظهر أثره في الايقاع عن طريق الزحافات أكثر من ظهوره عن طريق العلل وسيظل هذا الافتراض قائما قابلا للامتحان من خلال دراسة مجموعة قصائد

ثمة ظاهرة ايقاعية جديدة تنبثق عن تلك الأبيات فبالاضافة الى شيوع نسبة الزحاف شيوعا واضحا فان الباحث يرى أن الزحاف كان يتصف بصفتين أولها الترادف أي مجيء الزحاف بعد الزحاف بشكل لم يسبق له مثيل في المقاطع المتقدمة وثانيهما ان بدايات الأبيات كانت زاحفة ، باستثناء البيت الخامس فقط ، وربما قادتنا هذه الظاهرة الى تقرير افتراض آخر قابل للامتحان أيضا وهو أنه كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد كلما بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة ، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة ، أي سرعة في الأداء ، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل العادي ، الهادىء وغير المنفعل ، ولأن الزحاف ـ بتعريفه العروضي ـ هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب ، ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ـ فانه يؤدي الى اختصار في عدد الأحرف ، وتقليص في عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن ، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة ؛ كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في المقاطع الأخرى

تقدم قصيدة البياتي هذه ظاهرة ايقاعية ينبغي على الدارس أن يلتفت اليها وهي أن المقطع الأول حمل لنا بيتين مدورين ، وان هذا التدوير تم في مقطع تبرز فيه عناصر الحكاية بشكل أوضح من المقاطع الأخرى ، ذلك أن المقاطع الآتية أقرب الى

أن تكون تصويرا لمواقف البطل بينما يبدو المقطع الأول اسهاما في تقديم التاريخ الشخصي ، ولذا فان عنصر الحكاية كان سمة له

ان هذا يقودنا الى طرح سؤ ال نحاول الاجابة عنه في مكان آت من البحث ، وسنظل منتبهين الى حضوره دائما ، والسؤ ال هو

ما العلاقة بين التدوير وعناصر الحكاية ؟

لعل المشكلة التي تواجه دارس الايقاع الداخلي ، وتغيراته في القصيدة تتعلق بقضية حروف المد التي تكسب المقطع اذا شاعت شيوعا واضحا نوعا من البطء الموسيقي أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي ، كما ان انعدامها ، أو قلتها يسهم في اضفاء نمط من الموسيقى الأقرب الى السرعة لكن كيف يمكن للباحث أن يحسب حروف المد ؟

ان أي دارس سيجد في نفسه أمنية هي لو كان باستطاعته أن يستمع الى القصيدة كما ينشدها الشاعر ، المؤلف ، لكن رغبة من هذا الـ ع ستبدو مستحيلة التحقق ، لأن أكثر من شاعر مهم من شعراء هذا البحث موتى ، وستبدو الرغبة صعبة التحقق لو أن الباحث ـ شأنه الآن شأني ـ لا يمتلك تسجيلا صوتيا للسياب أو حسين مردان أو شاذل طاقة أو البياتي مثلا ذلك أن قراءة الشاعر لقصيدته ستكون معبرة الى حد بعيد عن احساسه وانفعاله وابرازه شدة أو ضعفا وستوضح بشكل جلي أين هي حروف المد التي سيوليها الشاعر عناية وتركيزا في النطق

معروف أن بعض حروف المد يمكن للقارىء أن يمتد بها زمنيا وبعضها الآخر لا يستحق ذلك الامتداد ، فلو أننا قرأنا هذا البيت

أبواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين

لوجدنا أن « الألف » في « أبواي » تفرض على القارىء أن يمتد بها في الزمن وكذلك « الألف » في « ماتا » لكن « الياء » في « طريقهما » و « الحسين » لا تتطلب بشكل ضروري امتدادا في الزمن ان القارىء يستطيع أن يمتد بهما وله ألا يمتد أيضا ، وهذه الحرية التي تواجهه تخلق أشكالا حسابيا ، بمعنى أتحسب أم لا تحسب

في البدء جربت اللجوء الى حساب كافة حروف المد بلا استثناء وانتهيت في أكثر من قصيدة الى أن نسب الشيوع كانت متقاربة ، والتقارب اذا شاع في أكثر من مقطع أو قصيدة ـ مع تباين الحالات ـ فانه لا يشير الى شيء ، لا يقدم حكما ولا يهدي الى معرفة نمط وظيفة هذه الحروف في التأثير على نوعية الايقاع ، فقررت أن أقرأ القصائد قراءة منشد أو ممثل وحاولت قدر الامكان ان تكون قراءتي أقرب الى روح النص ، أي الى تمثل الانفعال ، أو الحالة النفسية ، أو الموقف الفكري ، وهذا النمط من القراءة يقود الى عدم حساب عدد من الحروف التي لا تتطلب الامتداد في الزمن ، في النطق ، ومع هذا كله فان احصاءات الحروف كما يقدمها البحث تعتبر نسبية لأنها غالبا ما تتراوح بين الزيادة والنقص ، الزيادة القليلة أو النقص القليل الذي لا يتعدى حرفا أو حرفين في المقطع الواحد

كانت جميع حروف المقطع الأول المنطوقة **١٥٢** حرفا وبلغت حروف المد **١٦** حرفا أي بنسبة **١٠,٥٣٪** أما المقطع الثاني فكانت حروفه **١١٧** وحروف المد **١٢** والنسبة **١٠ر٢٦٪** والمقطع السادس بلغت حروفه **١٨٦** وحروف المد **٨** والنسبة **٤ر٣٠٪** من هذه الحسابات يتضح أن أعلى نسبة لحروف المد كانت في المقطع الأول وبعبارة أخرى ان تلك النسبة جعلت المقطع ذا ايقاع بطيء مميز عن المقاطع الاخرى ، وتبدو هذه النتيجة طبيعية مع ما يقدمه المقطع من حالة ، ذلك أن البطء يتلاءم مع القصيدة ذات العنصر الحكائي ، والحكائي الحزين بالذات ، أما المقطعان الثاني والثالث فنسبة حروف المد فيهما متقاربة ومرد هذا التقارب يرجع الى أنهما يقدمان حالة نفسية واحدة ، وموقف واحد هو شرح لمعنى الحرمان والخوف والأحزان التي مر بها بطل القصيدة ، ويلاحظ أيضا أن النسبة التي حصلا عليها لم تكن لتفرق كثيرا عن نسبة الحروف في المقطع الأول ، وهذا التقارب ناتج عن امتداد حالة الحزن الهادىء التي تعم القصيدة والتي خلقت نمطا من الايقاع الأقرب الى البطء

ان النقلة الكبيرة في نوعية الايقاع تبرز بوضوح في المقطع السادس ذلك أن نسبة حروف المد فيه بلغت **٤,٣٠** أي أنها أقل من نصف نسبة المقطع الأول مما

أكسب أبيات البياتي هنا نمطا من الايقاع السريع ، ويبدو هذا منسجما مع حالة البطل النفسية وموقفه الفكري ، لأنه في هذا المقطع انتقل من الشارح الذي يروى أحزانه ، الى الثائر المحتدم بالغضب الذي يخاطب الطاغية ويعلن أن

عصر المصانع والحقول

ما زال يغريني بقتلك أيها القرد الخليع

سيحاول الباحث أن ينتقل الى قصيدة أخرى تنتمي الى الأداء القصصي في الشعر وذلك في محاولة لتلمس صحة الافتراضات التي قدمتها قصيدة البياتي والقصيدة الجديدة هي « غريب على الخليج »

القصيدة كما قدمها السياب تتألف من ثلاثة مقاطع ، غير أن المقطع الأول الذي هو أطول المقاطع جدير بأن يجزأ الى مجموعة من المحاور الداخلية لأنه يحمل عددا من الحالات والانفعالات غير المتطابقة تماما ، وتغير تلك الحالات والمواقف مكن الدارس من تقسيمه الى خمسة محاور

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل	ز/ت/ت/ع
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل	ت/ت/ز/ع
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار	ت/ت/ت/ع
من كل حاف نصف عــار	ز/ع
وعلى الرمال على الخليج	ت/ع
جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج	ت/ت/ت/ع
ويهد أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج	ت/ت/ت/ع

هذا هو المحور الأول من محاور المقطع ويتفرد بصفات ممكن اجمالها بكونها وصف الشاعر لمكان الحدث وفيه أيضا وصف لشيء من ملامح الشخصية ، والمحور يقدم هذا الوصف بلغة هادئة مشوبة بحزن شفيف ، ان هذا كله أدى الى هذه النتائج الحسابية

عدد التفعيلات ٢٤ التام منها ١٤ = ٥٨,٣٣٪ والزاحف ٣ = ١٢,٥٪ والمعتل ٧ = ٢٩,١٧٪ وحروف المقطع المنطوقة كلها ١٨٢ وحروف المد ٢٠ =

٩٩ , ١٠٪

أما المحور الثاني فتقدمه هذه الأبيات

أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج ز/ز/ت/ع

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق ز/ت/ت/ع

كالمد يصعد كالسحابة كالدموع الى العيون ز/ت/ت/ع

الريح تصرخ بي عراق ز/ع

والموج يعول بي عراق ، عراق ، ليس سوى عراق ز/ت/ت/ع

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون ز/ت/ت/ع

والبحر دونك يا عراق ز/ع

ان الذي حدا بالباحث لأن يجعل هذه الأبيات محورا جديدا هو أنها تتميز عن الأبيات السابقة بكونها تجسيدا لصوت البطل ـ الشاعر ـ الداخلي ، ففي المحور الأول كان السياب يصف الخارج ، أعني مكان الحدث ، وها هو الآن يتعمق احساسه الداخلي وكانت لهجته في المحور الأول لهجة حزن هادىء ، لا صراخ فيها ولا عويل ، غير أنه الآن باك محتدم بالأسى والثكل والدموع هذا المحور اذن يقدم حالة توشك أن تكون مغايرة للحالة الأولى ومن هنا استحقا أن تكون محورا ، لا بد له أن يقدم ايقاعا داخليا مغايرا أيضا ، والا فان الايقاع والموسيقى بشكل عام ستكون غير موظفة توظيفا ايجابيا منسجما مع شدة الانفعال

تكون هذا المحور من ٢٤ تفعيلة كان التام منها ٩ = ٣٧,٥٪ والزاحف ٨ = ٣٣,٣٣٪ والمعتل ٧ = ٢٩,١٧ ، وحروف المقطع كله ١٧٦ ومجموع حروف المد ١١ = ٦,٢٥ ، ولو قارنا بين هذه النسب ونسب المحور الأول لاتضح لنا الى أي حد ارتفعت نسبة الزحافات على حساب التفعيلات التامة كانت نسبة التام في المحور الأول ٥٨,٣٣٪ وغدت هنا ٣٧,٥ بينما ارتفعت نسبة الزحاف من ١٢و٥ الى ٣٣,٣٣ أي انها تضاعفت أكثر من مرتين ونصف ، ولعل هذا التغيير في عنصر مهم من عناصر الايقاع يرتبط بتغير الحالة النفسية للشاعر من محور لآخر بمعنى أن السياب كلما توغل في الاحساس بالحزن وشدة وقعه عليه كلما مالت التفعيلة في شعره لأن تكون زاحفة ان الافتراض الذي طرحناه من خلال قصيدة البياتي ، وهو أن

الاحساس بشدة الانفعال يتطلب السرعة في الأداء ، والسرعة تتلاءم مع الزحافات يتأكد لنا مرة أخرى هنا في قصيدة السياب

مر بنا في المقطع السادس من قصيدة البياتي المتقدمة الافتراض بأن شدة الانفعال تقود الشاعر الى أن يبدأ أغلب أبياته بالزحاف ، ويقدم لنا هذا المحور من قصيدة السياب ما يؤكد ذاك الافتراض أيضا

أما التفعيلة المعتلة فلم تتغير نسبتها في هذا المحور عن نسبتها في المحور الأول وظلت ١٧ , ٢٩ غير أن التفعيلة المعتلة لم تعد كما كانت في المحور الأول ، لقد تغيرت أيضا وضروري أن نشير الى أن التفعيلة التي رافقت ذاك المحور كانت في أبياته جميعها « متفاعلاتن » بينما لم ترد « متفاعلاتن » في هذا المحور غير مرة واحدة ، وحلت محلها التفعيلة المعتلة « متفاعلان » وهذا يشير الى أن التفعيلة المعتلة هنا لعبت دورا واضحا في خلق ايقاع ينأى عن ذاك الايقاع ، لأنها تقدم نمطا من « التنوع » الذي يبعد بالايقاع عن أن يكون مكررا أو متطابقا مع ما تقدم هذا اضافة الى أن الزمن الموسيقي الذي تقدمه (متفاعلان) هو أقصر من الزمن الذي تقدمه « متفاعلاتن » ♪♫♩♫ أي ما مجموعه ٢ ١/٤ ، بينما يكون زمن « متفاعلان » ♪♫♩♫ أي ما مجموعه ٢ فقط ، ولعل هذا الاختصار بالزمن الذي تقدمه التفعيلة المعتلة هنا كان تجاوبا لمتطلبات الحالة التي تميل الى خلق الايقاع السريع الملائم للانفعال ، أي أن الزحاف والعلة تآزرا هنا لخدمة المضمون الذي يتطلب ايقاعا سريعا

ولعل القارىء سيلمس التغير الكبير في نسبة حروف المد ، فلقد انخفضت من ٩٩ , ١٠ في المحور الأول الى ٢٥ , ٦٪ في هذا المحور ، ذلك لأن الشاعر في أبياته تلك كان يصف ، ويصف ما هو خارج انفعالات النفس ، وكان هادئا ، والوصف جزء من متطلبات حكايته ، والحكاية والهدوء يميلان الى شيوع حروف المد ، بينما يتطلب الانفعال الطاغي السرعة التي تتنافى مع كثرة حروف المد

يأتي المحور الثالث ، وهو أطول محاور القصيدة بدءا من قول الشاعر

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

وانتهاء بقوله

ان كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء

وتجنبا للافاضة فاننا سنشير باختصار الى مميزات هذا المحور والى النسب العامة [1] في هذا المقطع يتكرس عنصر الحكاية اذ يروي لنا الشاعر شيئا من وصف الغربة ، وماضيه وذكرياته وطفولته في قريته ، وما كان يدور فيها من أحاديث علقت بذاكرته منذ كان صغيرا وينتهي المحور بمخاطبة الحبيبة ومشاركتها الحديث عن تلك الأيام ، وفي المحور عموما يهدأ انفعال الشاعر الذي كان طاغيا في المحور الثاني ، وتهدأ لهجته أيضا ، وأحزانه بدأت تميل لأن تكون شفيفة تحمل لون الماضي الجميل الذي لن يعود

في هذا المحور انخفضت نسبة الزحاف الى ٢٨,٢٤٪ بينما كانت في محور الأسى الذي سبقه ٣٣,٣٣٪ وارتفعت نتيجة لهذا نسبة التفعيلة التامة التي صارت ٤٥,٨٨٪ بينما كانت في ذاك المحور ٣٧,٥٪ ويشير انخفاض نسبة الزحاف الى الهدوء الواضح في الحالة النفسية لأن الشاعر لم يعد باكيا صارخا انما غدا قاصا يروي حكاية هادئة تتطلب ايقاعا أقرب الى البطء ولا توجب اللجوء الى السرعة التي تخلقها التفعيلات الزاحفة

ان افتراضنا الذي مر بنا في قصيدة البياتي وتأكد في قصيدة السياب وهو أنه كلما اشتد انفعال الشاعر كلما بدأ أبياته بتفعيلة زاحفة يؤكده هذا المحور أيضا ، وأعني أنه كلما هدأت فورة الشاعر وقلت حدة انفعاله كلما لجأ الى التفعيلة التامة في بدايات سطوره ونلاحظ هنا أن مجموع أبيات هذا المحور كانت ٢٦ بيتا ، البدايات التامة هي ١٤ والزاحفة ١٢

أما التفعيلة المعتلة فقد انخفضت نسبتها انخفاضا غير كبير عما كانت عليه في محور الأسى ، فبلغت ٢٥,٨٨٪ بعد أن كانت ٢٩,١٧ ٪ ، ويلاحظ في هذه التفعيلة المعتلة غلبة صيغة « متفاعلان » على متفاعلاتن » وهذا يبين أن الذي أسهم في خلق الايقاع البطىء الهادىء هو انحسار الزحاف لأن التفعيلة المعتلة

(١) تفاصيل هذا المحور ورموزه ستكون ملحقا في آخر هذا الفصل وهي الملحق رقم (١)

« متفاعلان » توشك أن تكون ـ بشيوعها ـ انتماء الى ايقاع المحور الثاني أي أن دور التفعيلة المعتلة في هذا المحور لم يسهم كثيرا في ابراز الايقاع البطيء الذي لعبت فيه حروف المد دورا مهما جدا اذ بلغت ٧٥ حرفا من مجموع ٦٢٥ حرفا هي جميع حروف المحور الثالث ، أي بنسبة ١٢٪ ، ان هذه النسبة توشك أن تكون ضعف نسبة المحور الثاني التي كانت ٦,٢٥٪ ولذا فان شيوع حروف المد هنا كان موظفا بشكل ايجابي لخدمة المضمون الذي هو استرسال بتذكر الماضي من خلال عنصر الحكاية التي لا يشوبها انفعال صارخ والتي تتطلب البطء في الايقاع

قادتنا قصيدة البياتي التي قدمت أكثر من بيت مدور مرتبط بعنصر الحكاية ، الى افتراض هو ما اذا كان للحكاية التي تتطلب الاسترسال علاقة بظاهرة التدوير ويظل هذا الافتراض قائما فالمحور الثالث لهذه القصيدة يقدم أربعة أبيات مدورة هي

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق ،
وكنت دورة اسطوانة

وهي النخيل أخاف منه اذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب ،
من الدروب
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن « حزام » ،
وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة

أفتذكرين أتذكرين
سعداء كنا قانعين ،
بذلك القصص الحزين

وواضح للقارىء أن التدوير هنا يرتبط مرة أخرى بعناصر الحكاية أيضا ، وسيبقى الافتراض في ذهن الباحث وهو يتحدث عن الظواهر الموسيقية في حركة

يبدو المحور الرابع الذي يبدأ بقول الشاعر « أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه » وينتهي بالبيت « من ليلك الصيفيّ طلاّ فيه عطرك يا عراق »[1] يبدو وكأنه امتداد للمحور الثاني لأنه يتصف بصفاته ، فهما يقدمان حالة واحدة هي التوق الى الوطن ، ويرسمان معا أحزان الغربة القاسية المفروضة على الشاعر حقا ان هذا المحور يقدم معاني جديدة هي الربط بين الحبيبة وبين الوطن ، ثم موقف الشاعر الفكري من قضية الخيانة ، لكن هذه المعاني الجديدة لا تخرج المحور عن الحالة الأساسية التي هي الحنين ، والحزن المتراكم الواضح في لهجة الشاعر ، واذا كانت نسبة الزحاف في المحور الثالث « محور القصة الهادئة » قد بلغت **٢٤ ,٢٨**٪ فانها ارتفعت في هذا المحور الى نسبة **٢١ ,٣٦** لأن عدد التفعيلات التي أصابها الزحاف بلغت **٢١** تفعيلة من مجموع **٥٨** ، أي أنها فاقت نسبتها في المحور الثاني « محور الأسى » لأنها كانت **٣٣,٣٣** ، وهذا يدلل بشكل واضح على ارتباط الزحافات قلة أو كثرة بنوع الانفعال ودرجته ، أي أن الايقاع الداخلي يتغير تبعا لتغير انفعال الشاعر ، قوة أو ضعفا ، أما نسبة التفعيلة التامة في هذا المحور فقد كانت نسبة الزحاف ذاتها وهذه هي المرة الاولى التي يساوى فيها الزحاف نسبة التام ، حقا ان الزحافات كانت ترتفع في محاور الحزن الشديد ولكنها لم ترق الى نسبة التام فيما تقدم من الأبيات

ان الباحث يمكن أن يؤكد ، بشكل لا يقبل الشك العلاقة التي تربط شدة الانفعال بشيوع الزحاف من خلال محاولة احصائية جديدة تقوم على الفصل بين جزأين من أجزاء هذا المحور ، الجزء الأول هو الذي يبدأ من « أحببت فيك » وينتهي بـ « الى الولادة » ويتصف هذا الجزء بأنه يقدم شوق الشاعر الى وطنه من خلال مخاطبة الحبيبة ، أما الجزء الثاني الذي يحمل موقف الشاعر من قضية الخيانة ويجمع بين تقديس الوطن والحنين الطاغي اليه ، فانه يدلل على شدة الانفعال أكثر من الجزء الأول ، وتبعا لهذا الافتراض يمكن لنا حساب الزحافات ، التي بلغت ١٠

---

(١) ينظر الملحق رقم (٢)

تفعيلات من مجموع ٢٦ تفعيلة أي بنسبة ٣٨,٤٥ بينما تكون التفعيلة التامة بعدد ٨ أي بنسبة ٣٠,٧٧٪ هنا يتضح أن الزحاف تفوق بشكل واضح على التفعيلة التامة

وعموما فان هذا المحور الرابع يضع أيدينا على صدق الافتراض الذي بدأ بقصيدة البياتي ، وهو أن شدة الانفعال تلجيء الشاعر الى بدء أكبر عدد من أبياته بتفعيلة زاحفة ، ولذا فان بدايتين فقط من بدايات سطور السياب كانتا بتفعيلتين تامتين ، وأربع عشرة بداية كانت بتفعيلة زاحفة

بلغ عدد التفعيلة المعتلة ١٦ تفعيلة ، وبقيت نسبتها غير متغيرة بشكل كبير ، الا أن أغلب هذه التفعيلات كان على صيغة « متفاعلان » وليس « متفاعلاتن » التي لم تتكرر غير أربع مرات بهذا تسهم « متفاعلان » بمواكبة الايقاع السريع الذي قدمه ذاك العدد الأكبر من الزحافات ، أي أنها وظفت لخدمة الايقاع الذي يملأ روح الشاعر ويلائم حالته النفسية ، بينما بدت وظيفتها في المحور الثالث غير مؤكدة أو واضحة

أما حروف المد فمجموعها ٣٣ حرفا ، وحروف المحور المنطوقة كلها ٤٢٦ ، وبلغت نسبتها ٧,٧٥٪ ولو أننا قارناها بنسبة حروف مد المحور الثالث « محور القصة » التي كانت ١٢٪ لاتضح لنا انخفاض النسبة وقلة الشيوع الذي يتوافق مع الايقاع السريع للمحور كله أي أن حروف المد توظفت هي الأخرى لابراز نوع الايقاع المطلوب لخدمة الحالة النفسية وانفعالات الشاعر

لا يود الباحث أن يستفيض بالحديث عن نتائج احصاءات بقية القصيدة تجنبا للاطالة ، وخوفا من التكرار غير أنه يشير الى أن حسابات بقية القصيدة لا تتناقض مع النتائج التي تقدمت ، بل تؤكد صحتها وصحة الافتراضات

في نمط آخر من القصائد التي تنتمي الى الأداء القصصي ، والتي يتكرس فيها اهتمام الشاعر بالقصة ، ويتجاوز عنايته برسم الشخصية فقط ، حيث ينصرف الى متابعة الحدث ، يحاول الدارس أن يتجه بتغيرات الايقاع وجهة أخرى لا ترتبط بتباين انفعالات الشاعر ذاته ، وانما لجزئيات الحدث القصصي كله وصف المكان ،

الأبطال ، صوت الشاعر معلقا ، أو صوته متدخلا ناطقا بآراء البطل ، صوت البطل نفسه ، ثم طبيعة الايقاع في لغة السرد وهل يختلف عن ايقاع لغة الحوار ، في المواقف الدرامية المتضادة ، هذا كله من أجل تلمس التغير الحاصل في الايقاع تبعا لتغير هذه الشؤون

وسوف يبتعد الدارس ـ قدر الامكان ـ عن ايراد النصوص الشعرية ورموزها المؤثرة في الايقاع الشعري ، ويكتفي بالحديث عن الحالة أو تغير الموقف مقارنا ذلك بالنسب المئوية التي ارتبطت بتلك التغيرات أما النص الشعري ورموزه فسيكون ملحقا لهذا الفصل

تبدأ القصيدة القصصية « المومس العمياء » بتصوير مكان الحدث ، المدينة الكابية التي ما تزال تشرب ليلها المرير ، ويقدم هذا المقطع نمطين من الوصف ، الأول هو الوصف الخارجي للمدينة ، ويحمل هذا الوصف بعض احساس الشاعر بسواد مكان الحدث ، والأبيات التي تشير الى هذا الوصف تبدأ من أول القصيدة وتنتهي بقوله « وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق »

يقابل هذه الأبيات الأبيات الأخرى التي تعكس شدة احساس الشاعر بمأساوية المكان ، تعكس الادانة الواضحة للمدينة وأهلها وحياتها

قابيل أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة
والليل زاد لها عماها

واذ نقارن بين وصف المكان في هذين المحورين يتضح لنا هذه النتائج [1] في المحور الأول ٢٠ تفعيلة كان التام منها ١٠ ونسبته ٥٠٪ وهي نسبة عالية جدا ، والزاحف منها ٥ ونسبته ٢٥٪ وهي تقل بشكل كبير عن نسبة التام أما التفعيلة المعتلة فعددها ٥ ونسبتها ٢٥٪ وحروف المحور المنطوقة ١٤٨ وحرف المد ١٥ ونسبتها الى حروف المحور ١٤, ١٠٪

---

(١) ينظر الملحق رقم (٣)

في المحور الثاني ٤٧ تفعيلة ، التام منها ١٦ والزاحف ١٧ والمعتل ١٤ والنسب على التوالي ٣٤,٠٤ ، ٣٦,١٧ ، ٢٩,٧٩ وحروف المحور كلها ٣٥٢ وعدد حروف المد ٣٢ ونسبتها ٩,٠٩٪ وفي هذا المحور تغيرت النسب تماما كان التام ٥٠٪ فغدا ٣٤,٠٤ ذلك أن الزحافات المتلاحقة سلبته تلك القيمة الحسابية العالية التي كان يتمتع بها ، لأن الشاعر كان في موقع من يصف من الخارج دون أن يسبغ على المكان الكثير من احساسه به ، وما أن تغير احساسه بالمكان وبدا له أنه أكثر سوادا وأفجع حتى تغير ايقاعه الشعري ومالت نسبة الزحاف الى الارتفاع الواضح كما تغيرت تبعا لذلك نسبة حروف المد التي كانت في المحور الأول ١٠,١٤٪ وأضحت هنا ٩,٠٩٪ اسهاما منها في خلق الايقاع السريع المتوافق مع احساس الشاعر المأساوي بمكان الحدث في المحور الأول كانت نسبة التفعيلة المعتلة ٢٥٪ وهي نسبة تعادل نسبة التفعيلة الزاحفة بينما قلت في هذا المحور عن نسبة التفعيلة الزاحفة ، صارت ٢٩,٧٩ مقابل ٣٦,١٧ ، وهذا التغير كله ، في النسب كلها انما هو لتغير نمط وصف الشاعر للمكان الذي حمل الينا احساسه المرير والحزين به

ثمة ملاحظة جديرة بالالتفات وهي أن ارتفاع نسبة التفعيلة التامة في المحور الأول وانخفاض نسبة الزاحفة يذكرنا بنسب المحور الأول من قصيدة الشاعر « غريب على الخليج » ، والسبب في هذا التشابه يرجع أساسا الى أن طريقة الشاعر في أداء هذين المحورين طريقة واحدة هي أنه يصف من الخارج ، أي دون أن يسمح لانفعاله الخاص بالمزيد من التسرب وهو يصف المكان

هنا لا بد أن نشير أيضا الى أن المحور الأول « الوصف من الخارج » بدأه السياب بثلاثة أسطر تبدأ بتفعيلة تامة ، أي أن الغلبة في بدء السطور كان للتفعيلة التامة ، بينما ابتدأت عشر أبيات ، من أبيات المحور الثاني بتفعيلة زاحفة ، ولم يحظ البدء بالتفعيلة التامة بغير ثلاثة أبيات فقط ، وهذا يؤكد الافتراض الذي مر بنا سابقا أكثر من مرة

في « المومس العمياء » كثيرا ما يستمع القارىء الى صوت الشاعر معلقا على

الحدث فالسياب كان أقرب الى الرواية منه الى القاص المتمرس البارع ، وقليلة هي المرات التي يتعرف فيها قارىء القصيدة على صوت البطلة ، هواجسها ، أحزانها ، وموقفها

ان هناك صوتين اذن ، صوت الشاعر وهو الأكثر شيوعا وصوت البطلة الذي يوشك أن يكون غائبا ، ومع أن السياب يتدخل كثيرا في حياة أبطاله ، بل ويوشك ـ في أحيان عديدة ـ أن ينطقهم بلغته هو ، مع هذا فان لنا أن نجرب بين صوتين ، صوت الشاعر معلقا وصوت البطلة تتحدث عن أساها ومحنتها

تقول بطلة القصيدة

لا تتركوني يا سكارى
للموت جوعا بعد موتى ـ ميتة الأحياء ـ عارا
لا تقلقوا فعماي ليس مهابة لي أو وقارا
ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء
ـ ابان خلعي للرداء ـ وكيف أرقص في ارتخاء
وأمس أغطية السرير وأشرئب الى الوراء
ما زلت أعرف كل ذلك فجربوني يا سكارى
من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا

وما ذكرنا للبيت « من ضاجع العربية » الا من قبيل اتمام الدفقة الشعرية ، لأنه لا يدخل في حساباتنا وذلك لسبب واحد هو أنه يشير الى صوت الشاعر بوضوح ، وهذا البيت قاد السياب الى حديث مسهب علاقته بالحدث القصصي واهية أو أنه طرح لبعض من أفكاره الشخصية التي لا تنسجم مع مجرى الحدث

صوت البطلة يقدم لنا هذه النتائج عدد التفعيلات ٢٦ التام منها ١١ الزاحف ٨ ، المعتل ٧ ، والنسب على التوالي ٤٢,٣١ ، ٣٠,٧٥ ، ٢٦,٩٢٪ ومنها يتضح أن نسبة الزحاف عالية أما التفعيلة المعتلة فقد قدمت نمطا ايقاعيا يعتمد على المزاوجة بين الصيغتين المعتلتين « متفاعلاتن » و « متفاعلان » بالتناوب وكانت مجموع حروف المد ١٥ حرفا نسبتها المئوية ٧,٧٧ لأن حروف هذا المحور كلها كانت

١٩٣ حرفا هذه النتائج المرتبطة بصوت البطلة المأساوي نقارنها بنتائج صوت الشاعر معلقا على الحدث ، في أبياته التي تبدأ من قوله « ذهب الشباب فشيعيه مع السنين الأربعين » وتنتهي بـ « كالمصباح والزيت الذي تستأجرين » [١] ونتائج هذا المحور محور « الصوت المعلق » هي أن نسبة التام بلغت ٥٦,٦٧ والزاحف ٢٣,٣٣٪ والمعتل ٢٠٪ ونسبة حروف المد ١٢,٥٪ لأن الحروف بلغت ٢٧ من مجموع حروف المحور البالغة ٢١٦ ، وهذه النتائج تقدم لنا ارتفاع نسبة التام ارتفاعا كبيرا عما كانت عليه في محور « صوت البطلة » وانخفاض نسبة الزحاف انخفاضا كبيرا أيضا ، كما ارتفعت نسبة حروف المد من ٧,٧٧٪ الى ١٢,٥ ولعل ارتفاع نسبة التام وحروف المد يرجع الى سبب واحد هو تباين شدة احساس أي صوت من الصوتين بالانفعال ، ولا شك أن صوت الشاعر وهو يعلق على الحدث أو يخاطب البطلة لا يحمل من الاحساس بالانفعال وشدته ما تحمله كلمات البطلة الجريحة وهي تتوسل الى الزناة أن لا يصدوا عنها ، ان الاختلاف في الحالة النفسية بين المحورين أدى الى تقديم ايقاعين مختلفين بشكل واضح الأول يميل الى السرعة المنسجمة مع ذروة الأسى ، والثاني يميل الى البطء الواضح بطء المعلق على الحدث ، ويوضح الملحق رقم (٤) ، أن أبيات محور « صوت البطلة » بدأ أغلبها بتفعيلة زاحفة ، بينما ابتدأت أغلب أبيات محور « صوت الشاعر » بتفعيلة تامة ولم تحظ البدايات الزاحفة بغير بيتين من مجموع ثمانية أبيات ، مما يؤكد الافتراض بأن شدة انفعال الشاعر تلجؤه الى المزيد من الأبيات الزاحفة [٢]

مر بنا ان حسب الشيخ جعفر من أكثر الشعراء تكريسا للحوار في بناء

---

(١) أنشودة المطر ٢٢٣ ، والملحن رقم (٤)

(٢) ولمزيد من الايضاح ، وتأكيد صحة النتائج نحيل القارىء الى الملحق رقم (٥) الخاص بقصيدة سعدي يوسف القصصية « الأخضر بن يوسف » ، وذلك لتلمس الفرق في النتائج الحسابية التي تقترن بجزأين من القصيدة الأول هو « وصف البطل » من الخارج ، المتميز بالايقاع البطىء ، والثاني « تقديم الحدث » أو الفعل القصصي ، الذي اتصف بالسرعة الملحوظة في الايقاع

قصيدته ، لقد غدا الحوار وسيلة تعبير لا تنفصل عن السرد في أشعاره منذ مجموعتيه « زيارة السيدة السومرية » و « عبر الحائط في المرآه »

غير أن ما يهم الباحث وهو يدرس قضية الايقاع الداخلي تلمس الفروق الايقاعية بين أسلوبي التعبير اللذين يعمان القصيدة ، وهما السرد والحوار في قصيدته « اوراسيا » يبدأ الشاعر بأسلوب السرد

أرى الحافلات الأخيرة ، تهجر موقفها ، ارتدي ،
معطفي وأغادر غرفتي ، البهو منطفىء
والحديقة تصغي (١)

ويقدم هذا المقطع السردي الذي يصف فيه الشاعر « المدينة » « الخارج » وما حوله نتائج بلغت فيها نسبة التفعيلة التامة ٥٥,٥٥٪ والزاحفة ٤٤,٤٤٪ ، وليست هناك تفعيلة معتلة واحدة لأن القصيدة مدورة ، والتدوير لا يسمح بظهور القوافي الخارجية التي تفيد من تفعيلة المتقارب المعتلة « فعل » أو « فعول » أما حروف المد فكانت نسبتها ٧,٧٢٪ لأن مجموعها ١٩ حرفا من حروف المقطع كلها ٢٤٦

بعد مقطع السرد مباشرة يبدأ الشاعر هذا الحوار القصير

« اذن جئت
فلنتجول قليلا ، ولكنني
في الحديقة منذ أسابيع
أرقب مصباحك المتوهج
دون المصابيح ، أم كنت تجهل
موعدنا المتكرر ؟ »
أعرف موعدنا غير أني
أخشى اختفاءك ، أكره ،
أن يتبدد وجهك في
الضوء !

---

(١) عبر الحائط في المرآة ١٧ ـ ١٨ وينظر الملحق رقم (٦)

« مهلك ، هذي يدي في
أصابعك المستريبة تخفق
دافئة ، دعك من شكك
المتسائل »

وقبل أن نتبين نتائج هذا الجزء من الحوار نقول أن هناك افتراضا شائعا وهو أن ايقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلا الى الهدوء أو البطء من ايقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل الى السرعة في الايقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة واجابات ، بعبارة أخرى أن ايقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته الخاصة ، بينما يتألف ايقاع الحوار من المشاركة مع الآخر أي أنه ليس ذاتيا محضا وثابتا بل متغير لأنه لا ينبع من ذات واحدة

وهنا لا بد أن نشير الى أن الحوار أسرع من السرد اذا كان الاسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية ، كأن يكون أسلوب السرد هادئا وكذلك الحوار

ولا شك أن للسرعة الايقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضا ، لأنها ترتبط أصلا بنوع المحاورة ، فاذا كان الحوار محتدما ثائرا مليئا بالانفعالات كان الايقاع السريع أكثر بروزا ، واذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة الى العنف كما في المثال المتقدم من شعر حسب كانت أقرب الى الايقاع ذي السرعة غير الشديدة ، ولكن ايقاع الحوار في كافة أنماطه « درجات الانفعال والحالة النفسية » يظل بشكل عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية

والحوار الذي تقدم يؤكد هذا الافتراض ، فاذا كانت نسبة التفعيلة التامة في « السرد » هي العليا ٥٥,٥٥٪ مقابل ٤٤,٤٤٪ للزحاف فان النسبة في أبيات الحوار تغيرت تماما ، لقد غدت تفعيلة الزحاف هي المتقدمة ٥٥,٨١ تقابلها للتام ٤٤,٨١٪ مما أكسب المقطع الحواري ايقاعا مميزا بالسرعة كما كان لنسبة حروف المد التي انخفضت في المقطع الحواري عما كانت عليه في مقطع السرد دور مهم ومؤثر في بروز هذه السرعة ، ذلك أن نسبة حروف المد بلغت ٣,١٤٪ أي أقل من نصف

نسبة حروف المد في مقطع السرد

لعل قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد « المصادرة » وهي من القصائد المبنية بناء طويلا متناميا والتي تفيد من عنصر الحوار افادات مهمة جدا ستبين لنا التغيرات التي تحصل في ايقاع الحوار تبعا لتغير درجة الانفعال وتغيرات المواقف عنفا أو هدوءا بين بطل القصيدة « الجندي » وبين قضاته

وسنختار من القصيدة ثلاثة نماذج من الحوار المرتبط بثلاثة أنماط من المواقف ، ذاكرين صفات المشهد ونوع اللهجة والانفعال تاركين الأبيات ورموزها لنوردها في الملحق ، وذلك توخيا للاختصار[١]

يبدأ النموذج الأول من قول الشاعر على لسان القضاة

- في جوازك حين عبرت الحدود

وينتهي بقول الجندي

- سأحاول رؤ يته وفق أعينكم

يمكن لنا أن نصف نمط الحوار الذي جاء على لسان القضاة بأنه هادىء اللهجة ، خال من العنف ، مشوب بالتهكم ، ميال الى الادانة ، ونصف لهجة الجندي ، بأنها غير عنيفة في الرد ولكنها مستريبة ، تشف عن خوف كامن

وقبل أن نتحدث عن نتائج الحوار ، جدير بنا أن نشير الى أن التفعيلة الأصلية للقصيدة هي « فاعلن » ، الصيغة الأساسية لبحر « المتدارك » ، و « فاعلن » عندما يصيبها « التذييل » وهو من علل الزيادة تتحول الى « فاعلان » ، فان أصابها « الترفيل » « علة زيادة أيضا » صيرها « فاعلاتن » وان أصابها « الخبن والترفيل » « فعلاتن » وعلل الزيادة هذه لا تأتي الا في أواخر الأبيات

ولـ « فاعلن » علة نقص واحدة هي « القطع » « حذف آخر الوتد المجموع مع اسكان ما قبله » الذي يصيرها « فاعل » أي « فعْلن » ولها زحاف هو « الخبن » « حذف الثاني الساكن » وبه تتحول الى الصيغة « فعِلن » هنا نجد أن علة النقص والزحاف « القطع والخبن » يشتركان معا في مهمة واحدة هي الحذف ، وكأن عمل

---

(١) ينظر الملحق رقم (٧)

العلة هنا عمل الزحاف ، بمعنى أنهما يؤديان الى الاختزال ، اختزال الصيغة « فاعلن » وهذا الاختزال يؤدي بشكل واضح الى السرعة في الأداء الصوتي « النطق » والسرعة في الزمن الموسيقي أيضا لأن

فاعلن

أقصر في الزمن من

فعلن

ومن فعِلن

لكن « فعِلن » و « فعلن » هما صيغتان متساويتان بالزمن ، فلكل منهما درجة « واحد » بينما لـ « فاعلن » « درجة وربع الدرجة » ، غير أن الفرق بين « فعلن » و « فعلن » يكمن في التركيب ، ذلك أن « فعلن » تتكون من سببين متلاحقين ، « نصفين » بينما تتألف « فعلن » من « ربعين ونصف » أى « فاصلة صغرى »

وما دامت علة النقص في « المتدارك » قد أخذت تؤدي وظيفة الزحاف أي تسهم بنمو الايقاع الأكثر سرعة ، فان علينا ـ في حساباتنا الرياضية ـ أن لا نفرق بين ما هو زحاف وما هو علة نقص ، ويتحتم علينا أن نجمعهما الى بعضهما ، لأنهما يؤديان وظيفة ايقاعية واحدة ، وما احتفاظنا برمزيهما أو اسميهما الا من قبيل الحفاظ على المصطلح العروضي

واذا كانت علة النقص قد أسهمت مع الزحاف بتقديم الايقاع السريع فان قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد قد وظفت في أكثر من بيت الصيغة الايقاعية الجديدة « فـاعلُ» ، وتبرز هذه الصيغة مع علة النقص والزحاف في قوله

أط « لب مـرآة أبصر فيها وجهي »

وفي مواضع عديدة أخرى من القصيدة

لم يقل العروضيون ـ على حد علم الباحث ـ شيئا عن « فاعلُ » في سياق « المتدارك » ، ولا ندري على وجه التأكيد أهي علة أم زحاف ، غير أني أميل الى اعتبارها علة تمشيا مع القاعدة العروضية القديمة التي تقول ان الزحاف هو التغيير الحاصل بثواني الأسباب ، وما دام التغيير قد حصل في وتد « فاعلن » فهي أقرب الى كونها علة

ومهما يكن نوعها ، علة أو زحافا ، فانها من الناحية الايقاعية تسهم جنبا الى جنب مع الصيغتين « فعْلن » و « فعِلن » في اضفاء طابع السرعة على الايقاع الشعري ، لأنها اختزال لـ « فاعلن » الأطول في الزمن وفي النطق

ونعود الى مقطع الحوار ، بين الجندي وقضاته ، لنرى هذه النتائج

بلغ عدد تفعيلات حوار الجندي ١٩ تفعيلة التام منها ٧ ونسبته ٣٦,٨٤ ، والزاحف ـ مضافا اليه التفعيلة المعتلة علة نقص ـ ١١ ونسبتـه ٥٧,٨٩ والمعتل ـ الذي هو علة زيادة ـ تفعيلة واحدة ونسبتها الى المجموع ٥,٢٦ أما مجموع حروف حوار الجندي فهو ٨٥ حرفا منها ثلاثة حروف مد نسبتها ٣,٥٣

وتألف حديث القضاة من ٦١ تفعيلة ، التام منها ٣٢ بنسبة ٥٢,٤٦ ، والزاحف ٢٥ ونسبته ٤٠,٩٨ والمعتل ـ علة زيادة ـ ٤ بنسبة ٦,٥٦ ، وجميع حروف حديث القضاة ٢٨٤ منها تسعة حروف مد نسبتها ٣,١٧

من هنا يتضح أن ايقاع حوار القضاة هو غير ايقاع حوار الجندي ، ولكن الفارق بين النمطين ليس كبيرا جدا حقا ان نسبة الزحاف في حديث الجندي تزيد عن مثيلها في حديث القضاة بفارق ١٦,٩١٪ وهذا هو السبب الوحيد الذي أكسب حديثه تلك السرعة الملموسة ، ولكن هذه السرعة لم تبلغ مدى واضحا وذلك لعدم اسهام حروف المد في مؤازرة الزحاف ، فنسبة هذه الحروف ظلت بين حديث بطلي المقطع متقاربة (٣,٥٣٪ ـ ٣,١٧) ، كما كان لغياب الفوارق الكبيرة في نسب التفعيلة المعتلة دوره في تضييع الاحساس بالتنوع الايقاعي الذي يمكن أن يخدم بطء الايقاع أو سرعته

هنا يمكن للمرء أن يتساءل لماذا تباينت نسب الزحافات وتقاربت نسب العلل وحروف المد ؟ وأظن أن الاجابة تكمن في أن الزحاف هو أهم العوامل المتغيرة التي تقترن بالانفعال شدة أو ضعفا ، بروزا أو خفوتا ، والذي يؤدي بالتالي الى الايقاع الأسرع ، فان آزرتـه عوامل ايقاعية أخرى كتغيرات نسب شيوع حروف المد نحو القلة كان الايقاع أكثر سرعة ، وواضح أن الانفعالات التي تخفيها كلمات

الجندي لا تتطلب ايقاعا هادئا ، لأنها تحمل دلالات المستريب المتوجس ، وتحمل شيئا من الخوف الشفيف ، وهذا كله ينأى بانفعاله عن حالة القضاة النفسية التي يمكن وصفها بأنها تحمل الثقة والثبات ولا يشوبها توجس أو خوف ، والثقة والثبات اذا أضفنا لهما « التهكم » لا تلجىء المرء الى الانفعال المباشر الذي يتطلب السرعة في الايقاع هذه الدلالات ـ كما يظن الباحث ـ هي التي خلقت هذا التباين في نسب الزحافات

أما تقارب نسب حروف المد ونسب التفعيلة التامة فأظن أن هذه العوامل الايقاعية لم تكن موظفة توظيفا ايجابيا بحيث تتنامى شيوعا أو عدم شيوع مع تنامي الزحافات فلقد مر بنا وفي أكثر من مقطع أو قصيدة ان حروف المد تنخفض نسبتها كلما ازدادت نسبة الزحاف ، لأن الزحاف يعني السرعة ، وغياب حروف المد يسهم في ابراز المزيد من السرعة

ولئلا نتعجل في اصدار الأحكام فان علينا أن نتريث قليلا لاختبار مقاطع حوارية أخرى في قصيدة الشاعر ، فنحن الآن أمام حوار متبادل لأول مرة في دراستنا للايقاع ، وقد يكون للحوار المستمر المتبادل دور في تقارب نسب حروف المد أو التفعيلة المعتلة ، وها نحن مرة أخرى أمام افتراضات جديدة نرجو لها كشفا

تتطور المواقف الدرامية في هذه القصيدة وتنمو ، ونصل الى مشهد جديد يمكن أن يوصف بأنه يقدم لنا شدة المجابهة ، مجابهة القضاة للمتهم انهم هنا أكثر عنفا

هل سلمت لمأمور المخزن خوذتك الحربية
صف رصاصك ، قمصانك ؟ جرحك
ضع جرحك فوق الأمتعة الأخرى
وتسلم ايصالا

أما موقف المتهم فلم يتطور كثيرا ، كان فيما مضى مستريبا ، وهو الآن يدفع عن نفسه ، كما تسرب الى لغته شيء من الحدة ، ولكنها لا ترقى في درجة المجابهة والاحتدام الى موقف القضاة العنيف

هذا الموقف الجديد يطرح هذه النتائج   تكون حديث القضاة من ٣٠ تفعيلة [1] التام منها ٦ ونسبته ٢٠٪ والزاحف ١٢ ونسبته ٤٠٪ والمعتل « علة نقص » « فعلن ، فاعل » ١٢ بنسبة ٤٠٪ أيضا ، وليس في حديث القضاة علة زيادة ، وحروف المد كانت نسبتها ٣,١٧٪ لأن مجموعها ٤ وجميع الحروف المنطوقة ١٢٦

أما حديث الجندي فقد تألف من ٣٨ تفعيلة ، التام منها ٢١ ونسبته ٥٥,٢٦ والزاحف ١٥ بنسبة ٣٩,٤٧ والمعتل « علة زيادة » « فاعلاتن ، فاعلان » ٢ بنسبة ٥,٢٦٪ وجميع الحروف ١٧٨ وحروف المد ٩ ونسبتها ٥,٠٦ ، وليس في حديثه علة نقص واحدة

في حديث القضاة ينبغي أن نضيف نسبة « علة النقص » الى الزحاف ، لأنها غدت من عوامل الايقاع السريع ، أي أن نسبة هذه العوامل « الزحاف وعلة النقص » صارت ٨٠٪ ،   هنا يتضح لنا الفارق الهائل في النسبة بين حديث القضاة وحديث الجندي الذي حمل الينا من عوامل السرعة ما نسبته ٣٩,٤٧ ، وهي نسبة أقل من نصف مثيلها في حديث قضاته ، وما كان ارتفاع النسب الا لأن موقف القضاة كان أكثر صرامة وانفعالا وعنفا من موقف الجندي الذي ظل مدافعا يرد على الاتهام بلهجة لا ترقى الى عنف لهجة الذين يحاكمونه   ان موقف القضاة كان يتطلب ايقاعا سريعا منسجما مع حالة الغضب ، وتأتى له ذلك عن طريق تلاحق العوامل الفاعلة المؤدية الى ابراز السرعة

وسنرى أن نسبة حروف المد في حوار القضاة ٣,١٧٪ هي أقل من مثيلها في حديث الجندي ٥,٠٦ ، وتلك النسبة الضيئلة كان لها دور فاعل ومؤازر للزحافات من أجل ابراز المزيد من السرعة في الايقاع   هنا يتضح أن الحوار لا يفرض طابعا خاصا على حروف المد ، شيوعا أو غير شيوع أو تقارب ، وهذا ما يجعل الافتراض الذي مر بنا قبل قليل افتراضا غير صائب ، وسيبدو ـ نتيجة لتنوع نسب حروف المد ـ ان هذه الحروف في المشهد الأول لم تكن موظفة توظيفا ايجابيا لخدمة المواقف الدرامية

---

(١) ينظر الملحق رقم (٧)

ما أن نصل الى المشهد الثالث ، وهو المشهد الذي يتحول فيه الجندي الى بطل ، ثائر محتدم بالغضب والعنف ، يشتم جلاديه ويهددهم ، ويكيل اليهم أقذع السباب ، حتى نفاجأ بحقيقة ايقاعية غريبة ، وهي أن ليس ثمة تفعيلة واحدة تامة في حديثه كله ، الذي بلغ مجموع تفعيلاته ١٠٠ تفعيلة هي اما زاحفة « فعلن » أو معتلة علة نقص « فعلن » أو هي « فاعل »

ان تطور المواقف الدرامية في هذه القصيدة ونموها بدءا باتخاذ موقف الخوف ، الى الدفاع المشوب بالخوف وانتهاء بتبني موقف المهاجم العنيف ، هذه المواقف تبعها تغير في الايقاع الداخلي للمقاطع ، تغير يميز هذا المقطع من الناحية الموسيقية عن المقطع الآخر الذي يطرح حالة أخرى ، أو موقفا جديدا ، أو تطورا في درجة الانفعال

واذ نكتفي بتلك القصائد التي مرت ، فاننا نتوخى عدم التكرار الذي لا بد أن يرافق عملية احصائية كهذه ، ولأن النتائج ستكون دائما منسجمة مع ما توصلنا اليه من خلال قصائدنا التي درسناها ، ومع هذا فانا نود أن نحيل القارىء الى قصيدتين مهمتين أيضا تتضح فيهما ظاهرة التنوع الايقاعي بشكل جلي ، والقصيدتان هما « من ليالي السهاد » و « حوار عبر الأبعاد » لبلند الحيدري التي يتجلى فيها التغير الموسيقي الداخلي من خلال المواقف المتضادة التي يقدمها كورسا القصيدة كورس الرجال وكورس النساء

ان ما تقدم كله انما هو افتراضات أدت الى نتائج يظن الباحث أنها على درجة كبيرة من الدقة ، وهو يأمل أن يتصدى باحثون آخرون لقصائد أخرى من أجل الكشف الحقيقي عن دور الايقاع الداخلي في خدمة المضمون الشعري ، ان دراسات كهذه ضرورية وحاجة ملحة لا غنى عنها لدراستنا في موسيقى الشعر العربي الحديث ودراسات من هذا النوع ستضع افتراضات هذا البحث ونتائجه في موقع الامتحان ، وستكشف عما فيها من خطأ أو صواب

واذ يكتفي الباحث بدراسة جزء من عوامل الايقاع « الزحافات والعلل وحروف المد » فلأنه يظن أن هذه العوامل هي أبرز المؤثرات في الايقاع الشعري وتنوعه ، ولا شك أن هناك عوامل أخرى تؤثر تأثيرا ملحوظا أيضا في تنوع الايقاع ، ومن هذه العوامل الأصوات المتجانسة التي تشيع في مقطع دون الآخر ، ومنها القوافي الداخلية التي تتوافر في القصيدة اضافة الى القافية الخارجية ، وكاتب هذه الكلمات سيتحدث

عن مثل هذه العوامل في مكان آخر من بحثه ، ولكنه يطمح الى أن يرى دراسات متخصصة وجادة شاملة تتصدى لهذه القضايا التي تشكل جزءا مهما من البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة

(٣)

تقارب ظاهرة « التنوع » في الأهمية والشيوع ظاهرة أخرى هي « التدوير » ، ولم يكن لجيل الرواد أو الجيل التالي له خبرة بهذا النمط من الكتابة الشعرية ، وتشير الاحصاءات التي بين يدي البحث الى أن هذه الظاهرة من انجازات الحقبة الشعرية الثالثة

ومع أن بعض شعراء جيل الرواد ـ كالبياتي ـ أو الجيل الثاني ـ كسعدي يوسف ـ قد قدم قصائد مدورة الا أن هذا لم يحدث قبل عام ١٩٦٨ ، وأبرز الشعراء الذين أصلوا وكرسوا هذه الظاهرة هو حسب الشيخ جعفر الذي بلغ نتاجه فيها نصف مجموع القصائد التامة التدوير في الشعر العراقي كله وقد لا نكون بعيدين عن الصواب حين نقول أيضا ، ان الشيخ جعفر ، اضافة الى القيمة الكمية التي قدمها للقصيدة المدورة ، هو من أوائل الشعراء العراقيين ، ان لم يكن أولهم ، الذين التفتوا الى هذا النمط من الموسيقى الشعرية ، ولا شك أن للبياتي وسعدي وحميد سعيد وسامي مهدي دورهم أيضا في تكريس هذا النوع من القصائد ، بينما يظل الشعراء الآخرون أقل اهتماما بهذه الظاهرة ، اذ نجد في نتاج بعضهم قصيدة أو قصيدتين ، بينما يكتفي بعض آخر بايراد مقاطع مدورة تعقبها مقاطع غير مدورة في القصيدة الواحدة ، وضروري أن نقول اننا في الجدول الاحصائي سجلنا القصائد التامة التدوير ، أما المقاطع داخل قصيدة غير تامة التدوير فقد أدرجت ضمن حسابات ظاهرة « التنوع »

يرى بعض الدارسين « ان التدوير عند حسب الشيخ جعفر يقوم على حاجة اقتضنها طبيعة القصيدة ، فالقصيدة عنده مونولوغ داخلي عميق »[1] بينما يرى آخر ان التدوير عند الشيخ جعفر هو « موقف من الزمن وتصور لحركة الكون اذ حاول به أن ينقل للشعر ايقاع الحركة الدائرية للكون وللزمن »[2]

---

(١) التدوير في القصيدة الحديثة ، طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام العدد الخامس سنة ١٩٧٨ ص ٧

(٢) دراسات نقدية ، محمد مبارك ١٨٨

عند هذا الحد ينبغي أن نشير الى أننا عندما نتحدث عن التدوير لا يخطر ببالنا نقل الدورة بمفهومها الرياضي أو الفيزيائي ، لأن التدوير في الشعر انما يعني الامتداد الذي لا علاقة له بالدورة ذات المعنى العلمي ، أعني أن تصورنا للتدوير في موسيقى القصيدة يجب أن تكون بعيدا عن الارتباط بحركة الكون الدائرية ، كما أننا لن نفهم الزمن بهذا المعنى أيضا ، لأن الزمن في الشعر لا يعني الاسترسال والعودة ثانية الى نقطة البداية ، والا لكان تصورنا قاصرا مرتبطا بالزمن الحسابي الذي تثيره في أذهاننا حركة عقارب الساعة ، أو طلوع النهار والليل مثلا

واذا كان التدوير ينبع من ضرورات فنية أو موضوعية فان لنازك الملائكة رأيا في انتشار القصيدة المدورة ، وهو رأي غريب لم يقل به أحد من قبل ، فهي بعد أن منعت التدوير في الشعر الحر منعا باتا في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » [1] عادت لترى ان ذيوع هذا النمط من القصائد « يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية ، فهو يشير الى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب الارادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الدول الكبرى التي تعترف باسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها في البقاء ، ويتساءل هذا الشاعر العربي في شك حزين هل أستطيع أن أحارب الامبريالية ؟ لو أجاب الشاعر بنعم على هذا السؤال لربما تضاءل استعمال القصيدة المدورة تضاؤلا ملحوظا ان انتشار التدوير ليس الا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن احساسهم بالذل السياسي أمام أميركا واسرائيل وعن شعورهم بالقهر والانكسار » [2]

وقد يكتفي المرء بالصمت حين يستمع لنازك الملائكة وهي تسمي القصيدة المدورة « قصيدة ذات سطر واحد طويل كل الطول » [3] ولكنه لا يستطيع الا أن يتساءل عن العلاقة الموضوعية التي تربط بين اسرائيل وأميركا وهذه الظاهرة الفنية الوليدة ان هذا القول لغرابته يذكرنا بتساؤ ل من يسأل « أيهما أخطر شأنا الرومانتيكي أو الجاسوس » اذ لا علاقة بين الرومانتيكية وعملية التجسس

حقا ان الأحداث السياسية الكبرى ، ومراحل القهر والذل السياسي قد تقود الى خلق أدب جديد ، ومدارس أدبية جديدة وظواهر لم تكن مألوفة ، وما حدث في

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ٩٣

(٢) مقال القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث ، نازك الملائكة ، مجلة الأقلام العدد ٧ لسنة ١٩٧٨ ، ص ١١٠

(٣) نفسه ، ص ١٠٧

أوربا بعد الحرب الكونية الثانية دليل على ذلك ، لكن التدوير في القصيدة العربية المعاصرة ، لم يكن نتيجة ـ لا مباشرة ولا غير مباشرة ـ لمثل تلك الهزات التي تدمر القيم بما فيها القيم الأدبية ، لأنه في رأينا ظاهرة فنية ما تزال في دور الامتحان ، وستبدي لنا الأيام القادمة مدى قيمة مثل هذه التجارب ، نهوضها أو موتها ، وهي ظاهرة ترتبط أساسا بمضامين الشعر وأحاسيس الشاعر ، ومحاولة واعية منه للتعبير عن تجاربه بشكل فني جديد

وحين نتناسى ما سمعنا من أن التدوير هو نقل ايقاع الحركة الدائرية للكون والزمن الى القصيدة ، كما يرى محمد مبارك ، أو علاقة التدوير بأميركا واسرائيل والقهر السياسي الذي يحسه الشاعر ، ونتجه الى تأمل التدوير الجزئي أو الكلي داخل القصيدة نفسها ، فسنكتشف أن هذه الظاهرة تنبثق عن علاقة خاصة بين المضمون الشعري وأسلوب التعبير وبين الموسيقى

مر بنا في أكثر من موضع ، في الفقرة التي تقدمت « فقرة الافتراضات والنتائج » ان بدايات التدوير الجزئي لدى السياب والبياتي في عدد غير قليل من الأبيات كانت تصادفنا في المقاطع التي تتوافر فيها عناصر الحكاية ، وأسلوب السرد الممتد الذي يعني بتقديم الحدث ، سواء كان هذا الحدث جزءا من قصيدة قصصية ، أو قصيدة تحمل شيئا من فن القصة

ويوضح الجدول العام للظواهر الموسيقية في الشعر العراقي الحديث ان مجموع القصائد المدورة قد بلغ خمسين قصيدة ، منها خمس وعشرون قصيدة لحسب الشيخ جعفر وحده ، وأربع عشرة للبياتي ، وست لسعدي يوسف ، واثنتان لحميد سعيد ، وواحدة لسامي مهدي وأخرى لخالد علي مصطفى وثالثة لصادق الصائغ

وليس ضروريا أن نعيد ما قلناه سابقا عن مميزات شعر الشيخ جعفر أو سعدي يوسف ، ولكننا نستعيد مما مر بنا كله ، انهما من الشعراء الذين كرسوا القصة في أشعارهم تكريسا واضحا ، وتبنوها مجموعة اثر أخرى ، فاذا لم تكن القصيدة عندهما قصة ، فانها تحمل من ملامح فن القصة الشيء الكثير ، ولذا فان قصائدهما المدورة هي قصائد تنحو منحى قصصيا ، وكذلك القصائد المدورة التي هي للبياتي ، ولسامي مهدي وحميد سعيد فالتدوير اذن ـ كظاهرة موسيقية ـ ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس أو كبير باتجاه فني معين ، وبأسلوب تعبيري معين أيضا ، أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية وفنية ، وتوشك هذه العلاقة بين ظاهرة

التدوير والآداء القصصي أنن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا ، ـ في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي ـ

كما ان لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر ، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل ـ بتكوينها المتكرر ـ متطلبات التلاحق الايقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة

(٤)

وتعتبر القافية عنصرا بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر ، ولقد كانت سمة مميزة للقصيدة العربية ، ولم تتخل عنها في أية مرحلة تاريخية ، وظلت ملازمة للبناء الشعري عبر عصور الأدب العربي

ولم تلغ حركة الشعر الحر دور القافية ، أو تقلل من أهميتها ـ لاكمال الثراء الموسيقي للقصيدة كلها ، ولكن شعراء هذه الحركة كانوا يولون تنويع القوافي أهمية بالغة ، بينما اختفى في قصائدهم ذلك الحرص على ابراز القافية موحدة واتخاذ هذا التوحد منهجا دائما ، ومع هذا فان الشعراء يتفاوتون هنا ـ تبعا لأمزجتهم وضرورات فنهم الشعري ـ في مدى الالتزام بالقوافي أو التنويع الدائم لها ، وبكلمة أدق يمكن أن نقول انه اذا كانت القافية في القصيدة التقليدية نمطا واحدا فانها في الشعر الجديد غدت أنماطا

ويلحظ قارىء الشعر العراقي حرص جيل الرواد عموما ، على التمسك بايراد القافية ، فليس في نتاج جيل الرواد أو الجيل التالي لهم أيضا قصائد تخلو من القوافي ، ولعل هذا الحرص قد يبلغ مدى واسعا عند بعضهم بينما يجيء الاهتمام به ضعيفا عند بعض آخر

ففي نتاج عبد الوهاب البياتي مثلا ، وفي قصائده التي سبقت عام ١٩٧٠ أو ما يقرب من هذا التاريخ يجد القارىء أن اهتمامه بها يفوق اهتمام أي شاعر آخر كما أنه شديد الحفاظ على الأنماط التي يضعها لقوافيه ، فنحن اذ نقرأ مجموعته « عشرون قصيدة من برلين » سنفاجأ بأن لكل قصيدة من قصائد هذه المجموعة قافية واحدة تتكرر باستمرار ، بحيث نستطيع أن نقول عن القصيدة « الى القتيل رقم ٨ » بأنها من الرجز وأنها نونية ، أو نقول عن قصيدة أخرى هي « سلاما أثينا » أنها رجزية دالية ، وهكذا لكل القصائد الأخرى ، تماما كما كان يقال قديما بائية فلان أو نونية

فلان ، وسنقرأ من تلك المجموعة مقطعا صغيرا يبين طرفا مهما من منهج البياتي في صنع القوافي

مدخنة تناطح السماء
توزع الحلوى على للأطفال في المساء
وتهب الضياء
والثوب والكتاب والدواء
من يزرعون الورد في بلادك الغنّاء
فلنرفع الكأس على نخبك يا مدخنة السماء
ففي غد يرتفع البناء (١)

وليس البياتي وحده ممن يتصف بهذه الصفة في نتاجه من خلال مجموعته « عشرون قصيدة » انما يشاركه فيها حسين مردان وبلند الحيدري في « أغاني المدينة الميتة » ويستطيع القارىء أن يقول عن قصائد مردان كما كان يقول عن قصائد البياتي هذه سينية وتلك ميمية وأخرى رائية

واقتربت خطوه
كأنها غنوه
عيونها مملوءة « بالقند » والقهوة
وظهرها ربوه
يحضنها القماش في قسوة
فيصعد الهزّ الى الذروة
كأنه رشوه
لكل سن شرس النزوة
يحفر في ثلوجها فجوه (٢)

ولعل هذا النمط من صناعة القافية كان سمة مرحلة لهؤلاء الشعراء فهو مع شيوعه الواضح ليس ملازما لنتاجهم كله ، ونحن اذ نقرأ « أباريق مهشمة » للبياتي سنجده يحافظ على القافية دون أن يلتزم بواحدة معينة متكررة ، بل ينوع في أشكالها

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٤٦١

(٢) طراز خاص ٣١ وتنظر أغاني المدينة الميتة ٣٩ ، ٣٣ ، ٣٢

الشمس والخمر الهزيلة والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي ، وفلاح يحدق في الفراغ
« في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتما بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء
وصياح ديك فر من قفص صغير
« ما حك جلدك مثل ظفرك »
و « الطريق الى الجحيم »
من جنة الفردوس أقرب والذباب (١)

وللقارىء أن يتساءل لماذا يعمد بعض الشعراء الى التمسك الشديد بالقافية وربما بالقافية الواحدة ، ما دامت حركة الشعر الحر قد أباحت لهم ، أو أرادوا هم لها أن تنوع في القوافي ، وأن تبتعد عن الصرامة في الحفاظ عليها والتمسك بها ؟

وللاجابة عن تساؤ ل كهذا فان الباحث يستطيع أن يقول ان هذا النمط من التقفية الشعرية انما يبرز في المراحل الأولى أو القريبة من سنوات نشأة حركة الشعر الحر ، أي أنه نتاج حقبة لم تكن بعيدة في الزمن عن الأيام التي كان فيها الشاعر الجديد كثير الممارسة لكتابة الشعر التقليدي ، واعتياده القافية الواحدة التي تحكم قصيدته ، فهي اذن نتاج غلبت عليه العادة القديمة التي لم تتعاقب عليها سنوات طويلة تؤ دي بالتالي الى خفوتها واختفاء ملامحها تامة وربما كان هذا التمسك بالقافية هو رد فعل غير مدرك لتلك الهجمة الأدبية والنقدية التي كانت توجه الى شعر الشعراء الجدد وتتهمه بأنه خلو من الوزن وخلو من القافية ، أي أن مجيء القافية هنا انما هو محاولة دفاعية يلجأ اليها الشاعر الجديد ويتحصن بها ضد خصومة من يخاصمه ، ويؤ كد هذا الرأي أنه كلما مرت سنوات أكثر ، وكلما تقدم عمر حركة الشعر الحر كلما نأى الشاعر عن القافية الواحدة وربما القافية عموما وبكل أنماطها ، فلو أننا قرأنا مجموعة شعرية لأي من جيل الرواد ـ ونستثني نازك الملائكة ـ تصدر هذه الأيام لأدركنا الفارق الكبير بين اهتمام الشاعر بالقافية قديما ، وبين اكتفائه باليسير والعابر منها

---

(١) ديوان البياتي ١/ ١٩١

الآن ، وقد لا نستغرب اذ نجد أن دور القافية سيكون معدوما في حالات عديدة ونماذج لا عد لها ، وكمثال بسيط لهذا نود أن نشير الى مجموعتي البياتي « كتاب البحر » و « قمر شيراز »

ومع هذه الاجابات فان ذاك النمط من الأداء بالقوافي يثير في موسيقى القصيدة من الرتابة والملل ما هو واضح ومستنكر ، وبخاصة اذا تكرر من قصيدة الى أخرى وشمل المجموعة الشعرية كلها ، كما حدث في حالة « عشرون قصيدة من برلين » وأغلب قصائد « طراز خاص » وربما كان التمسك والحرص على القافية سببا في وقوع الشاعر في دائرة الصنعة المتكلفة ، اذ يبدو بعض هذه القوافي متهدلا نابيا أو زائدا لا ضرورة له اطلاقا

كان يغني ، كان في مدينتي يفعل ما يشاء
يغوي الصبيات ، ويستجدي
على قارعة الطريق « في المساء »
صنعته تقبيل أيدي الناس « ـ والغناء ـ »
وشتمهم ، لأنه حرباء
يعرف من أين ، وكيف تؤكل الأكتاف
« والأثداء » (١)

وسيرى القارىء أن قول البياتي « يفعل ما يشاء » و « لأنه حرباء » انما هو ضرورة لا غنى عنها للقصيدة وأن هذه الألفاظ نمط من الأداء لا تستقيم القصيدة بدونه وأن حذفها تخريب لموسيقى الأبيات وافساد لمعانيها لأن للقافية هنا ـ كما يقول أوستن وارين ـ » معنى وانها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري » (٢) وحين نصل الى بيت البياتي الثالث فاننا نتساءل عن الضرورة الموضوعية التي تتطلب أيراد كلمة « في المساء » ولماذا اختار الشاعر المساء دون غيره من أوقات النهار ، لا ندري ، ولو أننا عمدنا الى حذفها فما الذي سيحدث ؟ لا شيء ، وسيظل الانسياب الموسيقي سليما ، غير أن الذي قاد البياتي اليها هو الحرص ، الحرص الشديد على تلاحق القوافي ، وما كانت لتوجد لولا وجود « ما يشاء » قبلها

---

(١) ديوان البياتي ١/٥٦٨ والأقواس التي وضعت للقوافي غير موجودة في الأصل

(٢) نظرية الأدب ٢٠٨

ويأتي السطر الذي بعدها ، وفيه « والغناء » وهذه القافية تكرار غير مجد ، لأنها وردت في أول الأبيات التي نقلناها ، فما الضرورة التي تستوجب اعادتها مرة أخرى ، ويرد السطر الأخير من الأبيات « يعرف كيف تؤكل الأكتاف والأثداء » والبيت وصف موفق للرجل الحرباء المتلون وهو أيضا تضمين للمثل القديم « يعرف كيف تؤكل الكتف » ولكن ما هذه الأثداء التي ألصقها البياتي عنوة ، وجعل منها شيئا مأكولا ، ولفظا زائدا نابيا ، ان كل ما وضعناه بين أقواس انما هو مما لا ينفع ، ويسيء الى البناء الشعري ، موسيقى ومعنى ، وهو وليدالحرص غير المبرر على ايراد المزيد من القوافي

ثمة كلمة جميلة ودقيقة قالها شوبنهور عن القافية ، هذه الكلمة ينبغي أن لا تغيب عن أذهان الشعراء ، وستجنبنا الافاضة في التفسيرات والاستطرادات في تقييم العديد من القصائد ضمن حديثنا عن القافية يقول « يشترط أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية ، وأن ترتبطا باطنيا ، أما اذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فانه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين ، واذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار فانه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطـرب له الآذان ، أما اذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على ايقاع الكلمات وتناغم القوافي فانه يكون للغة الشعر تأثير السحر ومجيء القوافي بلا تكلف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الأفكار وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال » (١)

وحين نتجاوز قضية الصنعة والتكلف الناتجة عن الحرص الشديد على ايراد القوافي ، فاننا سنرى في بعض من القصائد أن حرص الشاعر ذاك على قافيته قد يقوده الى توليد اشتقاقات لغوية جديدة ، وألفاظ قد تكون فصيحة سليمة ولكنها غير مألوفة ولا شائعة أو أن للشاعر عنها بديلا أكثر سلاسة وجمالا وألفة ، ولكنه يرفضه لأنه لا يصلح أن يكون قافية

يا حبي المغامر
ستعيش في قلبي
وفي شعري الى أبد الأداهر

---

(١) في الشعر الاوربي المعاصر ، د عبد الرحمن بدوي ، ١٣٨

ستعيش جبارا مغامر [1]

زماننا كان بلا شعر وكان الأحدب الأمير والأوثان
والصحف الصفراء والأقزام والذؤبان
تعوي وتعوي ، كنت يا صغيرتي سأمان
أمضغ قلبي ،
ألعن الزمان
لأنه مطية الأذناب والعبدان [2]

ولم يقل البياتي « الدهور » لأنها لا تقابل في الوقع صيغة « مغامر » ولم يقل « الذئاب » لأنها موسيقيا لا تعادل « الأوثان » ولجأ الى « العبدان » ونأى عن العبيد وترك سئم ورضى بسأمان ، للسبب نفسه ، أي أن هذه الألفاظ لا تصلح أن تكون قوافي متلاحقة وواضح أن الشاعر لو لجأ الى هذه البدائل لما تغير الوزن وظل سليما

ويقول حسين مردان في قصيدته « نبوءة عن الشمر »

وكأي شحاذ لحوس
أنا أسمع الأنغام في صمت الكؤوس ،
فلن أثرثر كالمجوس
فأقول في عينيك سوس
والناس تعرف أنني رجل شموس
لكنني أخشى الجلوس
في غرفة صلعاء حارسها جسوس [3]

لقد اضطر حسين مردان الى هذا النمط من القوافي الثقيلة المتكلفة لأنه كان يرى أن الحفاظ على القافية الواحدة ضرورة ، والا فما معنى « رجل شموس » و « سوس » و « جسوس » وكم من القراء يعلم أن « جسوس » تعني في اللغة الرجل القمىء المشوه ، كما يشرح في اشاراته الملحقة في آخر المجموعة

---

(١) ديوان البياتي ١/ ٥٠٨

(٢) نفسه ١/ ٥٧١ - ٥٧٢

(٣) طراز خاص ٢٥ ، وتنظر ٣٧ ، ٥٧

ولم يعرف عن نازك الملائكة تمسكها الشديد بالقافية الواحدة ، وللشاعرة رأي في القافية فهي تقول في مقدمة مجموعتها « شظايا ورماد » « وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية وانما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفي على القصيدة لونا رتيبا يكله السامع ، فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية [(١)] ولذا فهي تلجأ الى تعاقب القوافي وتشكيلها المتجدد ، فقد تكون على هذا النسق « أ ب أ ب » « أ أ ب أ أ ب د د » [(٢)] أو « أ ب أ ، ب ج ب ، ج د ج ، د هـ د ، هـ و هـ و هـ » [(٣)]

ويبدو السياب أكثر شعراء جيله اهتماما بتنويع قوافيه ، وله في ايرادها أنماط عدة نحاول أن نشير اليها باختصار ، ومنها هذا النسق « أ أ ، ب ب ، جـ جـ د » أو « أ أ ، ب ، جـ جـ ب » [(٤)] أو « أ أ ، ب ، جـ ، ب ، د هـ ، و ، ز ز ز ، هـ ، هـ هـ ، كما يمثله المقطع الأول من قصيدته « مرحى غيلان » [(٥)] أو « أ أ ، ب ب ب ، أ ، جـ ، د ، جـ ، د ، جـ» وهذا النمط من الأداء الموسيقي بالقوافي هو السمة الغالبة لمعظم أشعاره في مجموعته « أنشودة المطر » وفي مجموعته « المعبد الغريق » يكون النمط « أ ، ب ب ، أ » هو الغالب

عبرت أوربا الى أسيه
وما انطوى النهار
كأنما الجبال والبحار
ربى وأطراف من الساقية [(٦)]

أو « أ ، ب ، أ ب أ [(٧)] أو « أ أ أ ب أ » [(٨)] وهذه هي أكثر التشكيلات

---

(١) ديوان نازك الملائكة ١/ ١٦
(٢) نفسه ، ١/ ١٠٨
(٣) ديوان نازك الملائكة ١٧
(٤) أنشودة المطر ١٩
(٥) نفسه
(٦) المعبد الغريق ٧١
(٧) نفسه
(٨) منزل الأقنان ٥٣

شيوعا في شعر بدر شاكر السياب ، ولا يتشعب كثيرا ولا يبتعد شعر الحقبة الأولى وجزء كبير من شعر الحقبة الثانية عن مثل هذه التشكيلات في القوافي الشعرية

ومع أن الكثير من هذه القوافي على اختلاف تشكيلاتها لا توحي بالتكلف ولا تبدو وكأنها أتت ارغاما وبالجد والجهد ، الا أن أثر الصناعة فيها واضح والرغبة في الحرص عليها وعلى تأنيقها واختيارها بدقة يلفت انتباه القارىء بينما نلاحظ في قصائد أخرى أن القافية تجيء منسابة وعفوية ، وكأنها انبثقت من الجملة نفسها ، أو أن التعبير الشعري خلق مثل هذه القوافي خلقا طبيعيا جميلا

أسائل كل ما طفل
« أأبصرت ابنتي ، أرأيتها ؟ أسمعت ممشاها
وحين أسير في الزحمة
أصغر كل وجه في خيالي   كان جفناها
كغمغمة الشروق على الجداول تشرب الظلمة
وكان جبينها   وأراك في أبد من الناس
موزعة ، فآه لو أراك وأنت ملتمة [١]

وللقارىء أن يتأمل هذه العفوية الساحرة التي صنعت « ملتمة » وأقفلت المقطع الشهري بضربة موسيقية محكمة الوقع ، ان هذه اللفظة مع أنها عودة الى ايقاع اللفظتين « الزحمة » ، والظلمة » الا أنها منبثقة من التكوين اللغوي والتصوري والنفسي للشاعر ، فهي طموح نفسي للتكامل بالحصول على الشيء ككيان موجود ، وليس في الذاكرة وهي نقيض لغوي للفظة « موزعة » التي توحي بالضياع والقسوة واتمام للهاجس الذي يصنع الصورة العشرية

ويقول البياتي

خبأت وجهي بيدي
رأيت
عائشة تطوف حول الحجر الأسود في أكفانها ،
ناديتها   هوت على الأرض رمادا وأنا هويت
فنثرتنا الريح

---

(١) المعبد الغريق ٦٣

وكتبت أسماءنا جنبا الى جنب على لافتة الضريح [1]

ولعل قارىء هذه الأبيات سيدرك جمال تعاقب الفعلين هويت ورأيت » وشدة التصاقهما بكل الكلمات والمعاني التي سبقتهما ، أي أن هذين الفعلين صارا ضرورة وتكوينا لا ينفصل عن مجمل معنى وتركيب الأبيات ، ولا تبدو لفظة « الضريح » موجودة لوجود اللفظة السابقة « الريح » وانما هي مما ينبثق عن الصورة كاملة وتنبع من المشهد كله ، وتضيف اليه ـ بما تحمل من معنى ـ اتماما لابراز المشهد القدسي ، لأن الصورة كلها انما هي تمثيل لمرأى عائشة وهي تطوف حول الحجر الاسود بلباسها الأبيض ، وقد لا يكون ضارا أن نستطرد هنا فنلفت انتباه القارىء الى براعة الشاعر وهو يأتي بالمتضاد من الألوان « الحجر الأسود والأكفان » التي هي بيضاء عادة ، هذا التضاد الذي أحال الصورة الى لوحة ملونة وشديدة الحركة

واذا كان جيل الرواد والجيل التابع لهم شديد الحرص على ايراد القافية وملاحقتها ووضع أنماط تشكيلية لها فان الجيل الجديد من الشعراء ، ونعني بهم شعراء الحقبة الثالثة والنتاج الشعري الصادر فيها ، لم يعد يلتفت كثيرا الى القافية ، ولم تعد هي هما من همومه الجمالية لقد صارت القصيدة بالنسبة للشعراء العراقيين الآن ـ كما يتضح من آخر نتاجاتهم الشعرية ـ تنمو بحرية أكبر ، وتستطيل تبعا لمتطلبات الجملة الشعرية التي غالبا ما تجيء مفتوحة النهاية ، أي سائبة لا يحدها قيد ولا قافية يرى الشاعر أنها ضرورية ، واذا استثنينا بعض الشعراء ممن يحرص أحيانا على ايراد بعض القوافي كبلند الحيدري وسامي مهدي وفوزي كريم وخالد علي مصطفى ، فان ما يرد من القوافي في عدد غير قليل من المجموعات انما يتأتى عن طريق الصدفة أو بشكل عفوي ، أو لضرورة يحتمها موقع ما من القصيدة وليس القصيدة كلها ، وبتعبير آخر ، لم تعد القافية منهجا

ولعل الذي أسهم في غياب القوافي وعدم اهتمام الشعراء بها هو أنهم صاروا يرون أن الشعر قد لا يكون هو الوزن والقافية ، بمعنى أن الوزن والقافية ليستا ضرورتين ملازمتين لخلق القصيدة ، فاكتسب الشعراء بهذا المفهوم حرية أكبر مما

---

(١) ديوان البياتي ٣/ ٩٤ وتنظر المجموعات الشعرية الآتية بعيدا عن السماء الأولى ٣١ ، أسفار الملك العاشق ٢٤٩ ٢٥٠ ، الطائر الخشبي ٧٧ ، حيث تبدأ الأشياء ٤٦ ، لغة الأبراج الطينية ٥١ ، سيدة التفاحات الأربع

كان يباح لجيل الرواد منهم ، ولذا رأينا من خلال الجداول الاحصائية التي تحدثنا عنها شيوع ظواهر جديدة لم تكن معروفة قبل سنوات الحقبة الثالثة ، ومنها اختلاط الشعر بالنثر ، وظهور قصائد نثرية ، أما السبب الآخر فهو شيوع القصيدة المدورة ، أو المقاطع المدورة في القصائد ، فان لم يكن التدوير تاما أو على شكل مقاطع فان الجملة الشعرية بدأت تستطيل ويرتبط السطر منها بما يعقبه من سطور وبهذا يزداد عدد التفعيلات ويتجاوز ما كان مألوفا في عطاء جيل الرواد ، وكل هذا « التدوير التام والجزئي والاستطالة في الجملة الشعرية » جدير بأن يلغي القافية ، أو يعطلها ، أو يقلل من اهتمام الشعراء بها ونضيف الى هذين السببين سببا ثالثا هو اهتمام الشعراء بكتابة القصائد الطويلة ، ذات الأشخاص والأفكار المتضادة وافادتها من عناصر الفن الدرامي كوجود الحدث أو الحكاية وتوظيف عناصر السرد والحوار وكل هذه الأمور تصرف الشاعر الى العناية بها والحرص عليها ، مما يؤثر بالتالي في تقليل الاهتمام بالعناصر الشكلية ومنها القوافي ومن يتأمل قصائد شفيق الكمالي ويوسف الصائغ وفاضل العزاوي وياسين طه حافظ وعبد الرزاق عبد الواحد وصلاح نيازي وغيرهم من الشعراء الذين يكتبون القصيدة الطويلة سيرى أن اهتمامهم بانتقاء القوافي وتجويدها والحرص عليها يوشك أن يكون معدوما ، أو عابرا يسيرا

غير أن هذا الغياب الخارجي للقافية قاد الشاعر الى ابتكار محاور موسيقية داخلية تسهم الى حد بعيد في اغناء موسيقى القصيدة ، ولجأ بفعله هذا الى طريقتين

الأولى هي خلق نمط من القوافي الداخلية التي تتوزع عفويا داخال الأبيات الشعرية فتضفي على القصيدة جواً موسيقيا داخليا ، وهذا الجو الموسيقي غالبا ما يكون خافتا هادئا ، أي ليس مجهورا وواضحا كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية ، يقول علي الحلي

من أغراس الشمس المزروعة
في رحم الصحراء الوحشية

وتركت الليل المحفور المقرور

على رمل الجرف [1]

وكلمتا « المحفور » و« المقرور » متساويتان ايقاعيا ، ويصح أن تجيء احداهما قافية خارجية للأخرى ، ولكن الشاعر لم يلجأ الى ذلك بل جعل اللفظتين تتساوقان الواحدة تلو الأخرى فخلق بذلك نمطا من الايقاع الداخلي

ويقول سعدي يوسف في قصيدته اشارة

أيها المقبلون على أرض « دارين » ،

ان لنا أخوة

حينما يخطئون نموت

وحين نراهم يصيبون نشتم

يا وطني صفقة

نتبادل فيك المواقع

كن مرة حكما ، لا تكن حاكما ها هم المقبلون على أرض دارين

بين الحقائب والقبعات يديرون أعناقهم [2]

وليس في هذا المقطع قوافي خارجية ، ولكنه غني بموسيقاه الداخلية التي تتكرر فيها هذه الألفاظ والصيغ بشكل أخاذ « مقبلون ، يخطئون ، يصيبون ! مقبلون يديرون » وتوزع هذه الصيغ الموسيقية وتجاوبها مع بعضها بشكل غير مباشر هو السبب الأكيد الذي يجعل القارىء يحس بهذا الدفق الموسيقي الأليف والخافت [3]

---

(١) شعلة البعث ٥٤

(٢) الأخضر بن يوسف ٥٩

(٣) وينظر انشودة المطر ١٦٨ ، رحلة الحروف الصفر ٤٤

الطائر الخشبي ٧٧

أسفار الملك العاشق ٧٥

جبال الثلاثاء ٧٥ ، ٧٦

نشيد الكركدن ٩٠ ، ١١٠

أما الطريقة الثانية التي يحاول الشاعر فيها أن يغني موسيقى
الداخل ، فهي لجوؤه الى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو مـ
التجمعات انما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات
حروف تجانس أحرفا أخرى في كلمات تجري وفق نسق خاص
اهتماما بخلق هذه التجمعات الصوتية شاعران هما بدر شاكر
الحيدري ، وهذا لا يعني أن الشعراء الآخرين يخلو نتاجهم من
الموسيقية الصوتية ، ولكن وضوح هذه الظاهرة في شعر السياب
الغالب والمتكرر

يقول بدر شاكر السياب

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أو دلو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم نهر ؟
والسمك الساهر هل ينام في السحر
وهذه النجوم ، هل تظل في انتظار (١)

ولا بد أن يلتفت القارىء الى أن السياب كرر في البيت الأول
الظاء ثلاث مرات ، وعاد اليه في البيت الرابع ثم تخلى عنه ولجأ ثانية
التاسع من خلال لفظتي « تظل ، انتظار » وما بين الأول والبيت
السين والأحرف التي تشبهه صوتيا كالصاد والزاي نموا عجيبا فـ
الأحرف اثنتي عشر مرة ، وخلقت محورا موسيقيا صوتيا واضح التر
الاسهام في تطوير الموسيقية الداخلية وجعل القارىء يحس بانه حا

---

(١) أنشودة المطر ١٤٢ ، وينظر ايضا ١١ ١٣ ٣٣ ، ٦٥ ٦٨

مثيرة تنقل اليه الاحساس التام بالطبيعة وأصواتها كما أراد الشاعر أن يصورها ولعل أدراكنا لطريقة السياب في خلق الصوتيات المتماثلة أو المتجانسة داخل الأبيات اضافة الى اهتمامه بالقوافي الخارجية المتعاقبة يفسر لنا سر غنى شعر السياب موسيقيا ، وتفرده عن الكثير من زملائه بهذا المجال

ونقرأ لبلند الحيدري من مجموعته « رحلة الحروف الصفر »

لن نسمح
أن نذبح
أن تربح من جلدي نعلا
كلا
واصنع من حقدك لي نصلا
يتململ في نهدي حبلى
سما
لن يصبح موتي قمحا
بل ملحا
سيئز جراحك جرحا جرحا (١)

ان بعض هذه الألفاظ قد تكون على شكل قوافي خارجية ، ولكن يجب أن نتأمل تكرار حرف الحاء في الألفاظ الداخلية ، ومدى اسهامه في خلق محور صوتي يثير فينا الاحساس بالذبح والحشرجة والاختناق

صليت يا أختاه
صليت حتى صارت الذنوب في مجاهلي صلاة
وصمت حتى جفت الشفاه
وقلت في الشفاه
في الخشب المعد للشتاء لى اله
وانني سحابة جادت بها يداه

---

(١) رحلة الحروف الصفر ١٢ ، ١٣

وانني حلم الرمال السمر بالمياه
وانني من يبس أفجر الحياة
وكانت الحياة
تسمر الصليب في الحياة
وتصلب المسيح كل ساعة [1]

ويعكس هذا المقطع اهتمام بلند الحيدري بخلق محاور صوتية هي غنى أكيد لموسيقى شعره الداخلية ، فلقد تكررت بعض الأحرف المتماثلة أو المتجانسة بشكل واضح ، وصرنا نحس بورود السين والصاد والحاء والراء والشين أكثر من بقية الحروف الأخرى ، ولعل غنى موسيقى بلند الحيدري انما هو غنى داخلي في الغالب وطريقته في تكوين تجمعات صوتية هي ميزة شعره التي لا يضاهيه فيها الا السياب

أما الشعراء الذين يهتمون بالتدوير فسيكون للقوافي الداخلية ، والتجمعات الصوتية نصيب واضح في أشعارهم ، بل ان هذه الاهتمامات ستكون البديل الأساسي لالغاء القافية الخارجية ، والتعويض عنها ما شاءت للشاعر قدراته أن يعوض

وقبائل توقد نيرانا ، وكهوفا ، يكشف عنها البرق
أرى الالق المتراكض فوق البحر ، وتخبو الشمس على
الصلبان تولول في الساحات الريح وتغرق في النوم
الثلجى تخوم الغابات وتصحو [2]

في هذا المقطع يلمس القارىء حرص الشاعر على الافادة بشكل جلي من الألفاظ التي يتكرر فيها حرف القاف « قبائل ، توقد ، برق ، الق ، تغرق »

---

(١) نفسه ١٧ ، ١٨ ، وينظر ٣١ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥٠

(٢) عبر الحائط في المرآة ٤٠ وينظر ٢٨ ، ٣٢ ، ٤٦ ، ٤٧ والمجموعات الاتية ديوان البياتي ٣/ ٣٧٢ ، ٣٧٧ ، ٣٧٩ ، ٣٨٧ ، ٤٥١ ، ٤٦٨ وتنهدات الأمير العربي ٩٣ ، ٧٩ ، ٦٨ ، ٦٩ ، والشجرة الشرقية ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٠ وديوان الأغاني الغجرية ١٦ ١٧ ، ٥٤ ، ٥٥

والتأكيد على تكرار حروف القاف والحاء مما يجعل موسيقى القصيدة موسيقى داخلية خافتة ، تنبع من أصوات متكررة

هنا لا بد أن نشير الى أن الشاعر لا يلجأ الى مثل هذا الابداع الموسيقي بتعمد وتصميم مسبق ، وانما هو مما ينبثق من الفعل الشعري ذاته ، وان شئنا الدقة ، فاننا نقول ان خلق هذه الأنماط الموسيقية الداخلية ليس الا تعويضا في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في اغنائها تلك القافية المفتقدة ، التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة

الملاحق والجداول

الملحق رقم (١)
خاص بالمحور الثالث
من قصيدة السياب « غريب على الخليج »

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق	ز/ت/ز/ت ،
وكنت دورة اسطوانه	ت/ ع
هي دورة الأفلاك من عمري ، تكور لي زمانه	ت/ز/ت/ع
في لحظتين من الزمان ، وان تكن فقدت مكانه	ز/ت/ت/ع
هي وجه أمي في الظلام ،	ت/ز ،
وصوتها ، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام	ت/ت/ت/ع
وهي النخيل أخاف منه اذا أدلهم مع الغروب	ت/ت/ت/ع
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب ،	ز/ز/ت/ز ،
من الدورب	ع
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام	ت/ت/ت/ت ،
وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة	ت/ز/ت/ع
فاحتازها الا جديله	ز/ع
زهراء أنت أتذكرين	ز/ع
تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين ؟	ز/ز/ت/ع
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين	ت/ت/ت/ع
ووراء باب كالقضاء	ت/ع
قد أوصدته على النساء	ز/ ع
ايد تطاع بما تشاء لأنها أيدي رحال	ز/ ت/ ت/ ع
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال	ز/ت/ت/ع
أفتذكرين أتذكرين ؟	ت/ع
سعداء كنا قانعين ،	ت/ز ،

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء	ت/ت/ت/ع
حشد من الحيوات والازمان كنا عنفوانه	ز//ت/ز/ع
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه	ز/ز/ت/ع
أفليس ذاك سوى هباء ؟	ت/ع
حلم ودورة اسطوانة ؟	ت/ع
ان كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء ؟	ز/ز/ز/ع

عدد تفعيلات المحور	٨٥
التام منها	٣٩ بنسبة ٤٥,٨٨٪
الزاحف	٢٤ بنسبة ٢٨,٢٤٪
المعتل	٢٢ بنسبة ٢٥,٨٨٪
جميع حروف المقطع	٦٢٥
حروف المد	٧٥ بنسبة ١٢٪

الملحق رقم (٢)
خاص بالمحور الرابع
من القصيدة « غريب على الخليج »

أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه	ز/ت/ز/ع
يا أنتما ، مصباح روحي أنتما ، وأتى المساء	ز/ز/ت/ع
والليل أطبق فلتشعا في دجاه فلا آتية	ز/ت/ز/ع
لو جئت في البلد الغريب الى ما كمل اللقاء	ز/ت/ت/ع
الملتقى بك والعراق على يدي هو اللقاء	ز/ت/ت/ع

شوق يخض دمي اليه ، كأن كل دمي اشتهاء	ز/ت/ت/ع
جوع اليه كجوع كل دم الغريق الى الهواء	ز/ت/ت/ع
شوق الجنين اذا اشرأب من الظلام الى الولادة	ز/ت/ت/ع
اني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !	ز/تت/ع
أيخون انسان بلاده ؟	ت/ع
ان خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟	ز/ز/ت/ع
الشمس أجمل في بلادي من سواها ، والظلام	ز/ت/ز/ع
ـ حتى الظلام ـ هناك أجمل ، فهو يحتضن العراق	ز/ت/ت/ع
واحسرتاه متى أنام	ز/ع
فأحس أن على الوسادة	ت/ع
من ليلك الصيفي طلّاً فيه عطرك يا عراق ؟	ز/ز/ز/ع

عدد تفعيلات المحور	٥٨
التام منها	٢١ بنسبة ٣٦,٢١٪
الزاحف	٢١ بنسبة ٣٦,٢١ ٪
المعتل	١٦ بنسبة ٢٧,٥٩٪
جميع الحروف	٤٢٦
حروف المد	٣٣ بنسبة ٧,٧٥٪

الملحق رقم (٣)
خاص بالمحور الأول
من قصيدة السياب « المومس العمياء »

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة	ز/ت/ز/ع
والعابرون الى القرارة مثل أغنيه حزينة	ز/ت/ت/ع

وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق	ت/ت/ز/ع
كعيون « ميدوزا » تحجر كل قلب بالضغينة	ت/ز/ت/ع
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق	ت/ت/ت/ع

عدد تفعيلات المحور	٢٠
التام منها	١٠ بنسبة ٥٠٪
الزاحف	٥ بنسبة ٢٥٪
المعتل	٥ بنسبة ٢٥٪
جميع الحروف	١٤٨
حروف المد	١٥ بنسبة ١٤,١٠٪

المحور الثاني من القصيدة نفسها

من أي غاب جاء هذا الليل ؟ من أي الكهوف	ز/ز/ز/ع
من أي وجر للذئاب ؟	ز/ع
من أي عش في المقابر دف اسفع كالغراب ؟	ز/ز/ت/ع
« قابيل » أخف دم الجريمة بالازاهر والشفوف	ز/ت/ت/ع
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء	ت/ت/ت/ع
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء	ت/ت/ز/ع
عمياء كالخفاش في وضح النهار ، هي المدينة	ز/ز/ت/ع
والليل زاد لها عماها	ز/ع
والعابرون	ع
الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون ،	ز/ت/ت/ع
والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها	ز/ز/ت/ع
وتعد آنية تلألأ في حوانيت الخمور	ت/ت/ت/ع
موتى تخاف من النشور	ز/ع
قالوا سنهرب ، ثم لاذوا بالقبور من القبور	ز/ت/ز/ع

عدد تفعيلات المحور	٤٧
التام منها	١٦ بنسبة ٣٤,٠٤٪
الزاحف	١٧ بنسبة ٣٦,١٧٪
المعتل	١٤ بنسبة ٢٩,٧٩٪
جميع الحروف	٣٥٢
حروف المد	٣٢ بنسبة ٩,٠٩٪

الملحق رقم (٤)
التابع لقصيدة السياب « المومس العمياء »

ـ « لا تتركوني يا سكارى	ز/ع
للموت جوعا ، بعد موتي ـ ميتة الأحياء ـ عارا	ز/ز/ز/ع
لا تقلقوا فعماي ليس مهابة لي أو وقارا ،	ز/ت/ت/ع
ما زلت أعرف كيف أرعش ضحكتي خلل الرداء	ز/ت/ت/ع
ـ ابّان خلعي للرداء ـ وكيف أرقص في ارتخاء	ز/ت/ت/ع
وأمسّ أغطية السرير وأشرئب الى الوراء	ت/ت/ت/ع
ما زلت أعرف كل ذاك ، فجربوني يا سكارى ! »	ز/ت/ت/ع

عدد التفعيلات	٢٦
التام منها	١١ بنسبة ٤٢,٣١٪
الزاحف	٨ بنسبة ٣٠,٧٥٪
المعتل	٧ بنسبة ٢٦,٩٢٪
جميع الحروف	١٩٣
حروف المد	١٥ بنسبة ٧,٧٧٪

تتمة الملحق رقم (٤)

« ذهب الشباب !!! فشيعيه مع السنين الأربعين	ت/ت/ت/ع
ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين	ت/ز/ت/ع
واتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب ،	ت/ت/ت/ع
فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب	ز/ت/ت/ع
يا ليتك المصباح ، يخفق ضوؤه القلق الحزين	ز/ز/ت/ع
في ليل مخدعك الطويل ، وليت أنك تحرقين ،	ز/ت/ت/ت ،
دما يجف فتشترين ،	ت/ت ،
سواه كالمصباح والزيت الذي تستأجرين »	ت/ز/ز/ع

عدد التفعيلات	٣٠
التام منها	١٧ بنسبة ٥٦,٦٧٪
الزاحف	٧ بنسبة ٢٣,٣٣٪
المعتل	٦ بنسبة ٢٠٪
جميع الحروف	٢١٦
حروف المد	٢٧ بنسبة ١٢,٥٪

الملحق رقم (٥)
خاص بقصيدة سعدي يوسف
« الأخضر بن يوسف ومشاغله »

بنى يقاسمني شقتي	ت/ز/ت
يسكن الغرفة المستطيلة	ت/ت/ت/ت

وكـ قهوتي والحليب وسر الليالي الطويلة ز/ت/ز/ت/ت/ز/ت/ت

وحي يبحث عن موضع الكوب في المائدة ز/ز/ت/ز/ت/ت/ت/ع

ـ و من زجاج ومعدن ت/ت/ت/ت/ت

أري دائرتين من الزرقة الكامدة ت/ت/ت/ز/ت/ت/ع

وكا الخزانة واحدة ت/ز/ت/ز/ز/ت ،

كان قميصي ز/ت/ت

وأل ز/ت/ت

ولك ت/ت/ت

يرفع غير برنسه الصوف ز/ت/ت/ز/ت ،

يرفض حدة ز/ ت/ت/ع

عدد ٦٠

التام ٤١ بنسبة ٦٨,٣٣٪

الز ١٦ بنسبة ٢٦,٦٦٪

المعت ٣ بنسبة ٥٪

جميع ٢٧٨

حرو ٢٠ بنسبة ٧,١٩٪

تتمة الملحق رقم (٥)

ول البار ت/ت/ت/ت

أخر رة ، وانحنى ، ت/ت/ت/ت ،

هام أتيت بها ت/ت/ت/ز/ت ،

عمر ، حيث الحدود ت/ز/ت/ت ؛

التي ما تزال معارك لكنها	ت/ز/ز/ت/ ،
ـ ويقدم لي زهرة الآس ـ ملك	ز/ز/ت/ز/ت ،
لك الآن افعل بها ما تشاء	ز/ت/ت/ز ،
سوى ان اراها بجيبك ذابلة	ت/ت/ز/ز/ ،
آه ، وجدة ، وجدة ، ان طريق « الصخيرات »	ز/ز/ز/ز/ت/ت ،
يغلقه الحرس الملكي أتيت بها	ز/ز/ز/ز ،
من هناك ،	ت/ز
وخبأتها بين جلدي وأحذية ،	ت/ت/ت/ت ،
الحرس الملكي التي أثقلتها المسامير	ز/ز/ت/ت/ت/ت/ ،
ـ يكشف لي صدره مسرعا ، ثم ،	ز/ت/ت/ت ،
يغمض عينيه ـ وجدة وجدة	ز/ت/ز/ز ،
كيف تكونين لو جئت عندي !	ز/ت/ت/ت

عدد التفعيلات	٦٩
التام منها	٤٠ بنسبة ٥٧,٩٧٪
الزاحف	٢٩ بنسبة ٤٢,٠٣٪
جميع الحروف	٣١٦
حروف المد	١٨ بنسبة ٥,٧٠٪

الملحق رقم (٦)
الخاص بقصيدة حسب الشيخ جعفر
« أوراسيا »

أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقفها ، ارتدي ت/ت /ز/ز/ز/ت/ ،
معطفي وأغادر غرفتي ، البهو منطفىء ، والخفيرة ت/ز/ز/ز/ت/ز/ت/ز ،

تنصحني أن ي رأسي خوفا من البرد ،	ز/ت/ت/ت/ت/ت/ ،
أشكرها مسرعا ، أتوقف عبر الحديقة ،	ز/ت/ز/ز/ت/ز ،
أسمع خطوا بطيئا ومقتربا ، أتبينها	ز/ت/ت/ز/ز/ز ،
في الضباب الخريفي ، منذ أسابيع أرقب ،	ت/ت/ت/ز/ت/ز ،
نزهتها عبر نافذتي ، وجهها مثلما كان	ز/ت/ز/ت/ت/ت ،
يوقفني غامض الهمس في صورة المتحف ،	ز/ت/ت/ت/ت ،
الريح ساكنة والحديقة تصفي	ت/ز/ت/ز/ت

عدد التفعيلات	٥٤
التام منها	٣٠ بنسبة ٥٥,٥٥٪
الزاحف	٢٤ بنسبة ٤٤,٤٤٪
جميع الحروف	٢٤٦
حروف المد	١٩ بنسبة ٧,٧٢٪

تتمة الملحق رقم (٦)

« اذن جئت ،	ت/ ،
فلنتجول قليلا ، ولكنني	ز/ت/ت/ت/ ،
في الحديقة منذ أسابيع	ت/ز/ز/ت ،
أرقب مصباحك المتوهج	ز/ت/ز/ز ،
دون المصابيح أم كنت تجهل	ت/ت/ت/ز ،
موعدنا المتكرر ، »	ز/ز/ز ،
أعرف موعدنا غير أني	ز/ز/ت/ت ،

أخشى اختفاءك ، أكره	ت/ز/ز/ ،
أن يتبدد وجهك في	ز/ز/ز ،
الضوء ،	ت/ ،
« مهلك ، هذي يدي في	ز/ت/ت/ ،
أصابعك المستريبة تخفق	ز/ت/ز/ز ،
دافئة ، دعك من شكك	ز/ت/ت ،
المتسائل »	ز/ز

عدد التفعيلات	٤٣
التام منها	١٩ بنسبة ١٨.٤٤٪
الزاحف	٢٤ بنسبة ٥٥,٨١٪
جميع الحروف	١٩١
حروف المد	٦ بنسبة ٣,١٤٪

الملحق رقم (٧)
خاص بقصيدة عبد الرزاق عبد الواحد
« المصادرة »
« المشهد الأول »

ـ في جوارزك حين عبرت الحدود ؟	ت/ز/ز/ ع
ـ هل عبرت الحدود ؟	ت/ ع
ـ أنت محتجز للاجابة لا للسؤال هنا	ت/ز/ت/ز/ت/ز
في جوازك هذا	ت/ع

لا علامة فارقة فوق وجهك ،	ت/ز/ز/ت/ز ،
الشعر أسود	ت/ز ،
عينان صافيتان	ت/ز/ ،
وعمرك حتى تلاوة هذي السطور	ز/ز/ت/ز/ت ،
ثلاثون عاما	ز/ع
هل عبرت الحدود بهذا الجواز ؟	ت/ت/ز/ت ،
- اذا كنت تعني ،	ز/ت ،
- عبرت الحدود بهذا ؟	ت/ت/ز
- نعم	ت
- أنت متهم للقرار بتزوير وجهك أجمعه	ت/ز/ت/ز/ت/ز/ز
يسمح الآن أن تتكلم ما شئت ،	ت/ت/ز/ز/ت ،
لكنما في حدود الدفاع عن النفس ،	ت/ت/ت/ز/ت ،
- أطلب مرآة أبصر فيها وجهي	ز/ع/ع/ع//ع*
- مرفوض	ع
نحن نبصره عنك ،	ت/ز/ت ،
- لكنكم الن تروا منه	ت/ت/ت ،
- انا نقاضيك وفقا لأعيننا نحن	ت/ت/ت/ز/ت ،
- معذرة سأحاول رؤ يته وفق أعينكم	ز/ز/ز/ت/ز

عدد تفعيلات حوار الجندي ١٩	عدد تفعيلات حوار القضاة ٦١
التام منها ٧ بنسبة ٣٦,٨٤٪	التام منها ٣٢ بنسبة ٥٢,٤٦٪
الزاحف ١١ بنسبة ٥٧,٨٩٪	الزاحف ٢٥ بنسبة ٤٠,٩٨٪
المعتل ١ بنسبة ٥,٢٦٪	المعتل ٤ بنسبة ٦,٥٦
جميع الحروف ٨٥	جميع الحروف ٢٨٤
حروف المد ٣ بنسبة ٣,٥٣٪	حروف المد ٩ بنسبة ٣,١٧

* علل نقص متلاحقة اضيفت في الاحصاء الى التعلية الزاحفة

« المشهد الثاني »

ـ أنت متهم باعترافك للمرة الثانية	ت/ز/ت/ز/ت/ت
بالتمرد ؟ لا بأس	ت/ز/ت
أسألكم لحظة أخلع الثوب	ز/ت/ت/ت ،
تمنع كل ضروب التعري هنا	ز/ز/ت/ت
ـ ان لي حرمة تحت هذا القميص الممزق	ت/ت/ت/ت/ت/ع
شاهدا لم يسجل بهذا الجواز	ت/ت/ت/ت/ ،
دفعت به رئتي ثمناً	ز/ز/ز/ز/
وأتتنا أوامركم تمنعون دخول الجراح	ز/ت/ز/ت/ز/ع
قيل يستنطق الجرح حتى يعاف مروءته	ت/ت/ت/ت/ز/ز
ثم يركل مثل النفاية بعد ادانته	ت/ز/ت/ز/ز/ز
ـ هل سلمت لمأمور المخزن خوذتك الحربية	ع/ع/ع/ع/ز/ز/ع ،
صف رصاصك ؟ قمصانك ؟ جرحك	ز/ز/ز/ع/ع
ضع جرحك فوق الأمتعة الأخرى	ع/ز/ع/ز/ع
وتسلم ايصالا	ز/ع/ع

عدد تفعيلات حوار الجندي ٣٨	عدد تفعيلات حوار القضاة ٣٠
التام منها ٢١ بنسبة ٥٥,٢٦٪	التام منها ٦ بنسبة ٢٠٪
الزاحف ١٥ بنسبة ٣٩,٤٧	الزاحف ١٢ بنسبة ٤٠٪
المعتل « علة زيادة ٢ » بنسبة ٥,٢٦	المعتل « علة نقص » ١٢ بنسبة ٤٠٪
جميع الحروف ١٧٨	جميع الحروف ١٢٦
حروف المد ٩ بنسبة ٥,٠٦٪	حروف المد ٤ بنسبة ٣,١٧

« المشهد الثالث »

من منكم يقدر أن يفرز صرخة محمود جاري	ع/ع/ز/ع/ع/ع/ع/ع ،
عن صلبة عشر رصاصات غاصت فيه من البلعوم	ع/ع/ع/ع/ع/ز/ع ،
الى السرة ؟	ز/ع
وحدي أملك هذين الصوتين معا	ع/ع/ع/ع/ع/ع ،
أملك لحظة لا يبقى من صوت القاتل	ع/ز/ز/ع/ع/ع/ز ،
ألا صوت المقتول	ع/ع/ع
لحظة صار غيابك يا محمود حضورا في	ع/ع/ع/ع/ع/ع/ع/ع/ع/ ،
في كل الساحات	
وفي كل الأوجه	ع/ع/ز ،
وحدي أملك صوتكما أنت وعشر رصاصات في أذني	ع/ز/ز/ع/ع/ع/ع/ز/ز ،
مزيجا ، غبشا لا ينفصل الفجر عن الليل ولا الموت	ع/ع/ع/ع/ز/ع/ع/ز ،
عن الميلاد ولا الثورة في جسد عن عشر رصاصات فيه	ع/ز/ع/ع/ع/ع/ع/ع/ع ،
يشعشع منها الدم	ز/ز/ع
من يحمل عني هذه الأصوات ؟	ع/ز/ع/ع/ع
من يخلع من أذنيّ زعيق الجرحى وصفير الرشاشات	ع/ز/ز/ع/ع/ع/ع/ع/ع
القوا القبض على هذا الشاهد غير المرىء اذن	ع/ع/ع/ع/ز/ع/ع/ع ،
وليستنطق أطفالك يا وطني	ع/ز/ع/ع/ع

عدد التفعيلات	١٠٠
التام منها	« لا يوجد »
الزاحف	٢٢
المعتل « علة نقص »	٧٨

ملاحظات تخص الجداول الاحصائية

١ ـ ان المجموعات الشعرية المذكورة لا تمثل كل ما صدر في العراق من النتاج الشعري ، ولكنها تكوّن نسبة كبيرة من ذاك النتاج ، هي كل ما تمكنت من الحصول عليه أثناء كتابة هذا البحث ، وأظن أن غياب بعض المجموعات لن يؤثر كثيرا على النتائج العامة التي توصل اليها البحث

٢ ـ هذه الاحصاءات تستند الى المجاميع الشعرية « الحرة » فقط وهي المذكورة في فهرست المصادر

٣ ـ الاحصاءات تقدم نتائج ذات أهمية بالغة ، لكن جزءا من هذه النتائج لم يدخل مادة الكتاب ، فمنهج البحث لم يكن ليسمح بالحديث عن قضايا موسيقى الشعر كلها ، لكن تلك النتائج ستكون مادة دراسة أخرى يعدها كاتب هذه الكلمات ، وستكون ذات فائدة للكثير من الباحثين أيضا

جدول رقم (١) : يبيّن الظواهر الفنيّة والاوزان التي استخدمها الشعراء العراقيون منذ بدء حركة الشعر الحر حتى عام ١٩٥٨ (الحقبة الاولى)

التسلسل	الشاعر	بحور غير صافية: طويل	مديد	بسيط	خفيف	بحور صافية: وافر	كامل	رجز	هزج	رمل	سريع	متقارب	متدارك	ظواهر فنية: تداخل	تنوع	تناوب	تدوير	اختلاط	المجموع
١-	بدر شاكر السياب				١	٢	١١	٥		٣	١	٦	٦	٣	١	٣			٤٢
٢-	عبد الوهاب البياتي						٣٤	١٤	١	١٤	١	٦	٢						٧٢
٣-	نازك الملائكة						٥			٤	١	٥	٧						٢٢
٤-	شاذل طاقة				١		٥			٥		٣		١					١٥
٥-	بلند الحيدري			١			١٢	١		٧	٢	١							٢٤
٦-	كاظم جواد					١	٨	٧		٢		٢			١				٢١
٧-	حسين مردان						[illegible]	١٤			٤	١	٢						٢٩
٨-	علي الحلي						٢	٢				٣							٧
٩-	شفيق الكمالي					٣	٣	٨		٤	١	١	٣	١					٢٤
١٠-	عبد الرزاق عبد الواحد					١	٩	٦		٦	٣	١	٣			١			٣٠
١١-	راضي مهدي السعيد						١٠	٩		٣				١					٢٣
١٢-	رشدي العامل							٤		٥	١	٢	١	٢		١			١٦
	المجموع			١	٢	٧	١٠٧	٧٠	١	٥٣	١٤	٣١	٢٤	٨	٢	٥			٣٢٥
	النسبة المئوية			٠,٣١	٠,٦٢	٢,١٥	٣٢,٩٢	٢١,٥٤	٠,٣١	١٦,٣١	٤,٣١	٩,٥٤	٧,٣٨	٢,٤٦	٠,٦٢	١,٥٤			

جدول رقم (٢) : يبيّن الظواهر الفنيّة والاوزان التي استخدمها الشعراء العراقيون للفترة من عام ١٩٥٩ ـ ١٩٦٨ (الحقبة الثانية)

التسلسل	الشاعر	بحور غير صافية: طويل	مديد	بسيط	خفيف	بحور صافية: وافر	كامل	رجز	هزج	رمل	سريع	متقارب	متدارك	ظواهر فنية: تداخل	تنوع	تناوب	تدوير	اختلاط	المجموع
١-	بدر شاكر السياب	١		٢	١	١٨	١٠	١٥		٢	٤	١٤	٥		١				٧٣
٢-	عبد الوهاب البياتي					٢	١٩	٨٢		١١		٢	٧		١				١٢٤
٣-	نازك الملائكة					١				٣			٣						٧
٤-	بلند الحيدري						٦	١٣		٣	٤		١٢	١					٣٩
٥-	شاذل طاقة						٤	٢		١		١	٣		٢				١٣
٦-	سعدي يوسف	١		١			١١	٣		٣	٣	٣	١	٤					٣٠
٧-	علي الحلي						٢	٤		٥			٣						١٤
٨-	ألفريد سمعان						٤	١		٧		١							١٣
٩-	محمد جميل شلش					٣	١٢	١٧	٢	٢٢	١١	٢	١	١					٧١
١٠-	رشدي العامل				٠	٣	٥	٨		٤	١٧	٥	٥	٤	٣	٣			٥٧
١١-	سامي الجبوري						١٠	٥		٦	٣		٢	١					٢٧
١٢-	محمد سعيد الصكار					٢	٥	١٢		٥	٥	٣	٢			١			٣٥
١٢-	فاضل العزاوي							٧		٤	١	١	٢٠	٣	١			١	٣٨
١٤-	سامي مهدي					٣	٢	١		٢		١	٤						١٣
١٥-	أرشد توفيق					٣	٣	١		٢			٣						١٢
	المجموع	٢		٣	١	٣٥	٩٣	١٧١	٢	٨٠	٤٨	٣٣	٧١	١٤	٨	٤		١	٥٦٦
	النسبة المئوية	٠,٣٥		٠,٥٣	٠,١٨	٦,١٨	١٦,٤٣	٣٠,٢١	٠,٣٥	١٤,١٣	٨,٤٨	٥,٨٣	١٢,٥٤	٢,٤٧	١,٤١	٠,٧١		٠,١٨	

جدول رقم (٣) : يبين الظواهر الفنية والاوزان التي استخدمها الشعراء العراقيون للفترة من عام ٩٦٨ - ٩٧٨ (الحقبة الثالثة)

التسلسل	الشاعر	بحور غير صافية				بحور صافية								ظواهر فنية					المجموع
		طويل	مديد	بسيط	خفيف	وافر	كامل	رجز	هزج	رمل	سريع	متقارب	متدارك	تداخل	تنوع	تناوب	تدوير	اختلاط	
١-	عبد الوهاب البياتي						٣	٣٥		١٣			٢		٦		١٤	١	٧٤
٢-	شاذل طاقة					٢	١	٢		٣		١	٤	١	١				١٥
٣-	بلند الحيدري							٨					٦	١				١	١٦
٤-	سعدي يوسف					١١	١٢	١		٥	١١	١٣	٢٨	٧	١٣	١	٦		١٠٨
٥-	علي الحلي					٣	٥	٥		٤	١	٢	٣						٢٣
٦-	شفيق الكمالي					٢		١				١١	٧						٢١
٧-	عبد الرزاق عبد الواحد					١	٣	١٢		٤	٤	٣	٢٦	١	٢				٥٦
٨-	راضي مهدي السعيد					٧	١	١٥		١٠	١	٥	٩						٤٨
٩-	الفريد سمعان					١	٢	٤		٤		٤							١٥
١٠-	محمد جميل شلش						١	٢		٢	٣	١	١						١٠
١١-	رشدي العامل					٢	٤	٢		١	٢	١	٨	١	٤	٣			٢٨
١٢-	سلمان الجبوري					١	٢	٨		٦	١	١	٢	٢					٢٣
١٣-	حسب الشيخ جعفر					١	٢	٩		٥	٢	١			٥		٢٥		٥٠
١٤-	حميد سعيد					٥	١	١١		٤	١	٢	٢٨		١		٢		٥٥
١٥-	مالك المطلبي					٢		٥		٣		٢	٢٢	١					٣٥
١٦-	فاضل العزاوي												٢		١			٣	٦
١٧-	سامي مهدي					١	١	٢		٤	٢	١٠	٢١				١		٤٢
١٨-	فوزي كريم					٢	١	١٧		٦		١١	١٥	٩	٧				٦٨
١٩-	خالد علي مصطفى					١	١	١٤				٥	١٤		١		١		٣٧
٢٠-	عبد الامير معلة					٣		٣		١		١	٢٣	١	١				٣٣
٢١-	يوسف الصائغ							٢			١	٤	٢١	٦					٣٤
٢٢-	رشيد مجيد						١	٩		٥		١	٣						١٩
٢٣-	ياسين طه حافظ					١	٢	١٢		٤		١	٣٠	١	١				٥٢
٢٤-	نبيل ياسين							١٦		٨	٢	٤	١٦	١	٢				٤٩
٢٥-	علي جعفر العلاق					١		٦			١	٥	٢٠		٣				٣٦
٢٦-	جليل حيدر							٢		٤		٢	١٠	١					١٩
٢٧-	عبد الرحمن طهمازي						٢			٤	٣	٤	٤	٢	٢			١	٢٢
٢٨-	صادق الصائغ							١		١		٣	٢	٨			١	٤	٢٠
٢٩-	تركي الحميري					٥	٤	٨		٣		٣	١		٨				٣٢
٣٠-	أرشد توفيق					٣		٥				٣	٧		١				١٩
٣١-	معن الجبوري							٦		١	١	٥	٢٢	١	١				٣٧
٣٢-	محمد علي الخفاجي							٢				١	٢	٢	١				٨
٣٣-	حسين جليل					٢	٣	١٠			٢		٤						٢١
٣٤-	صلاح نيازي							٤		٢		١	٣		٢				١٢
٣٥-	آمال الزهاوي						٤	١		٦			٣		٢				١٦
٣٦-	عيسى حسن الياسري							٦		٣		٧	١٣	٢	١				٣٢
٣٧-	ذو النون الأطرقجي					١	١	١					٩	٤	١			١	١٨
٣٨-	حاتم محمد الصكر					١	١	١٠		٢		١	٥		١				٢١
٣٩-	محمد طالب محمد												١١		١				١٢
	المجموع					٥٩	٥٨	٢٥٧		١١٨	٣٨	١١٩	٤٠٧	٥٢	٦٩	٤	٥٠	١١	١٢٤٢
	النسبة المئوية					٤,٧٥	٤,٦٧	٢٠,٦٩		٩,٥٠	٣,٠٦	٩,٥٨	٣٢,٧٧	٤,١٩	٥,٥٦	٠,٣٢	٤,٠٣	٠,٨٩	

جدول عام يبين الأوزان والظواهر الموسيقية التي استخدمها الشعراء منذ نشأة الشعر الحر حتى عام ١٩٧٨

التسلسل	الشاعر	بحور غير صافية				بحور صافية								ظواهر فنية					المجموع
		طويل	مديد	بسيط	خفيف	وافر	كامل	رجز	هزج	رمل	سريع	متقارب	متدارك	تداخل	تنويع	تناوب	تدوير	اختلاط	
١-	بدر شاكر السياب	١		٢	٢	٢٠	٢١	٢٠		٥	٥	٢٠	١١	٣	٢	٣			١١٥
٢-	عبد الوهاب البياتي					٢	٥٦	١٣١	١	٣٨	١	٨	١١		٧		١٤	١	٢٧٠
٣-	نازك الملائكة					١	٥			٧	١	٥	١٠						٢٩
٤-	بلند الحيدري			١			١٨	٢٢		١٠	٦	١	١٨	٢				١	٧٩
٥-	شاذل طاقة				١	٢	١٠	٤		٩		٥	٧	٢	٣				٤٣
٦-	كاظم جواد					١	٨	٧		٢		٢			١				٢١
٧-	حسين مردان						٨	١٤			٤	١	٢						٢٩
٨-	سعدي يوسف	١		١		١١	٢٣	٤		٨	١٤	١٦	٢٩	١١	١٣	١	٦		١٣٨
٩-	علي الحلي					٣	٩	١١		٩	١	٥	٦						٤٤
١٠-	شفيق الكمالي					٥	٣	٩		٤	١	١٢	١٠	١					٤٥
١١-	عبد الرزاق عبد الواحد					٢	١٢	١٨		١٠	٧	٤	٢٩	١	٢	١			٨٦
١٢-	راضي مهدي السعيد					٧	١١	٢٤		١٣	١	٥	٩	١					٧١
١٣-	الفريد سمعان					١	٦	٥		١١		٥							٢٨
١٤-	محمد جميل شلش					٣	١٣	١٩	٢	٢٤	١٤	٣	٢	١					٨١
١٥-	رشدي العامل					٥	٩	١٤		١٠	٢٠	٨	١٤	٧	٧	٧			١٠١
١٦-	سلمان الجبوري					١	١٢	١٣		١٢	٤	١	٤	٣					٥٠
١٧-	محمد سعيد الصكار					٢	٥	١٢		٥	٥	٣	٢			١			٣٥
١٨-	حسب الشيخ جعفر					١	٢	٩		٥	٢	١			٥		٢٥		٥٠
١٩-	حميد سعيد					٥	١	١١		٤	١	٢	٢٨		١		٢		٥٥
٢٠-	مالك المطلبي					٢		٥		٣		٢	٢٢	١					٣٥
٢١-	فاضل العزاوي							٧		٤	١	١	٢٢	٣	٢			٤	٤٤
٢٢-	سامي مهدي					٤	٣	٣		٦	٢	١١	٢٥				١		٥٥
٢٣-	فوزي كريم					٢	١	١٧		٦		١١	١٥	٩	٧				٦٨
٢٤-	خالد علي مصطفى					١	١	١٤				٥	١٤		١		١		٣٧
٢٥-	عبد الأمير معلة					٣		٣		١		١	٢٣	١	١				٣٣
٢٦-	يوسف الصائغ							٢			١	٤	٢١	٦					٣٤
٢٧-	رشيد مجيد						١	٩		٥		١	٣						١٩
٢٨-	ياسين طه حافظ					١	٢	١٢		٤		١	٣٠	١	١				٥٢
٢٩-	نبيل ياسين							١٦		٨	٢	٤	١٦	١	٢				٤٩
٣٠-	أرشد توفيق					٦	٣	٦		٢		٣	١٠		١				٣١
٣١-	معد الجبوري							٦		١	١	٥	٢٢	١	١				٣٧
٣٢-	تركي الحميري					٥	٤	٨		٣		٣	١		٨				٣٢
٣٣-	حسين جليل					٢	٣	١٠			٢		٤						٢١
٣٤-	محمد علي الخفاجي							٢				١	٢	٢	١				٨
٣٥-	صلاح نيازي							٤		٢		١	٣		٢				١٢
٣٦-	آمال الزهاوي						٤	١		٦			٣		٢				١٦
٣٧-	عيسى حسن الياسري							٦		٣		٧	١٣	٢	١				٣٢
٣٨-	علي جعفر العلاق					١		٦			١	٥	٢٠		٣				٣٦
٣٩-	جليل حيدر							٢		٤		٢	١٠	١					١٩
٤٠-	عبد الرحمن طهمازي						٢			٤	٣	٤	٤	٢	٢			١	٢٢
٤١-	صادق الصائغ							١		١		٣	٢	٨			١	٤	٢٠
٤٢-	ذو النون الأطرقجي					١	١	١					٩	٤	١			١	١٨
٤٣-	حاتم محمد صكر					١	١	١٠		٢		١	٥		١				٢١
٤٤-	محمد طالب محمد												١١		١				١٢
	المجموع	٢		٤	٣	١٠١	٢٥٨	٤٩٨	٣	٢٥١	١٠٠	١٨٣	٥٠٢	٧٤	٧٩	١٣	٥٠	١٢	٢١٣٣
	النسبة المئوية	٠٫٠٩		٠٫١٩	٠٫١٤	٤٫٧٤	١٢٫١٠	٢٣٫٣٥	٠٫١٤	١١٫٧٧	٤٫٦٩	٨٫٥٨	٢٣٫٥٣	٣٫٤٧	٣٫٧٠	٠٫٦١	٢٫٣٤	٠٫٥٦	

المصادر والمراجع

المصادر « المجموعات الشعرية »

أرشد توفيق　النجم والدرويش ، مطبعة الجمهورية ، الموصل ، ١٩٦٧

الوقوف خارج الأسماء ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣

آمال الزهاوي　الطارقون بحار الموت ، دار العودة ، بيروت

بدر شاكر السياب　أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠

المعبد الغريق ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ط ٢

المجموعة الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١

بلند الحيدري　خفقة الطين ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤　ط ٢

أغاني المدينة الميتة ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، ١٩٥١

خطوات في الغربة ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥

رحلة الحروف الصفر ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨

أغاني الحارس المتعب ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧١

حوار عبر الأبعاد ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٢

تركي الحميري　العطش في السفينة ، دار تموز ، بغداد ، ١٩٦٨

الطين والريح ، مطبعة الغرى ، النجف ، ١٩٧٣

جليل حيدر　قصائد الضد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

حاتم محمد صكر　مرافىء المدن البعيدة ، مطبعة الغرى ، النجف ، ١٩٧٤

حسب الشيخ جعفر　نخلة الله ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٩

الطائر الخشبي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٢

زيارة السيدة السومرية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

عبر الحائط في المرآة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧

حسين جليل　عودة الفارس القتيل ، مطبعة الأديب ، بغداد ١٩٧٢

حسين مردان　أغصان الحديد ، شركة التجارة والطباعة ، بغداد

طراز خاص ، المكتبة العصرية ، بيروت

حميد سعيد شواطىء لم تعرف الدفء ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٦٩
لغة الأبراج الطينية ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠
قراءة ثامنة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٢
ديوان الأغاني الغجرية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٥
خالد علي مصطفى موتى على لائحة الانتظار ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٦٩
سفر بين الينابيع ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٢
البصرة حيفا ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥
ذو النون الاطرقجي ارتسامات لوجه البحر ، منشورات المركز الثقافي لجامعة الموصل ، ١٩٧٦
راضي مهدي السعيد رياح الدروب ، بغداد ، ١٩٥٧
مرايا الزمن المنكسر ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٢
رشدي العامل أغان بلا دموع ، مطبعة دار السلام ، بغداد ، ١٩٥٨
للكلمات أبواب وأشرعة ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٢
أنتم أولا ، دار الرواد للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧
رشيد مجيد وجه بلا هويّة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣
سامي مهدي رماد الفجيعة ، مطبعة دار البصري ، بغداد ، ١٩٦٦
أسفار الملك العاشق ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١
أسفار جديدة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦
سعدي يوسف النجم والرماد ، منشورات اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد
بعيدا عن السماء الأولى ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠
نهايات الشمال الافريقي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢
الأخضر بن يوسف ومشاغله ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٧٢
تحت جدارية فائق حسن ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٤
الليالي كلها ، مطبعة الأديب ، بغداد

سلمان الجبوري   قصائد من القلب ، منشورات اتحاد الادباء العراقيين ، بغداد ، ١٩٦٢

ملامح من العصر المتكبر ، مطبعة الايمان ، بغداد ، ١٩٧١

شاذل طاقة   المحموعة الشعرية الكاملة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧

شفيق الكمالي   رحيل الأمطار ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢

هموم مروان وحبيبته الفارعة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٤

تنهدات الأمير العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٥

صادق الصائغ   نشيد الكركدن ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٧

صلاح نيازي ، الهجرة الى الداخل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧

المفكر ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٦

عبد الأمير معلّه   السيف والرقبة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١

أين ورد الصباح ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

عبد الرحمن طهمازي   ذكرى الحاضر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

عبد الرزاق عبد الواحد   أوراق على رصيف الذاكرة ، مطبعة الاديب ، بغداد ، ١٩٧٠

خيمة على مشارف الاربعين ، مطبعة الأديب بغداد ، ١٩٧١

الخيمة الثانية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥

عبد الوهاب البياتي   المجموعة الكاملة ، ثلاثة مجلدات ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١

علي جعفر العلاق   لا شيء يحدث لا أحد يجيء ، دار العودة ، بيروت ،

وطن لطيور الماء ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥

علي الحليّ   طعام المقصلة ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٢

ثورة البعث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٣

غريب على الشاطىء ، مؤسسة دار التعاون ، ١٩٧٠

شمس البعث والفداء ، مطابع الجمهورية ، بغداد
شعلة البعث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٥
عيسى حسن الياسري العبور الى مدن الفرح ، مطبعة الغرى ، النجف ، ١٩٧٣
فصول من رحلة طائر الجنوب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦
فاضل العزاوي سلاما أيتها الموجة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤
الأسفار ، مطبعة الحديثي ، بغداد ، ١٩٧٦
الشجرة الشرقية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦
الفريد سمعان عندما ترحل النجوم ، المؤسسة التجارية للطباعة ، بيروت
الربان ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٤
فوزي كريم حيث تبدأ الأشياء ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٦٩
ارفع يدي احتجاجا ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣
جنون من حجر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧
كاظم جواد من أغاني الحرية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٠
مالك المطلبي الذي يأتي بعد الموت ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٧٤
جبال الثلاثاء ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩
محمد جميل شلش الحب والحرية ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ط ٢
الموت والميلاد ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ط ٢
سبع سنابل من نيسان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧
محمد سعيد الصكار أمطار ، مطبعة الرابطة ، بغداد ، ١٩٦٢
برتقالة في سورة الماء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٨
محمد طالب محمد التسول في ارتفاع النهار ، مطبعة الغري ، النجف ، ١٩٧٤

محمد علي الخفاجي لم يأت أمس سأقابله الليلة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥

محمود البريكان قصائد متفرقة منشورة في مجلة شعر ٦٩ ومجلة المثقف العربي ع تموز لسنة ١٩٦٩

معد الجبوري اعترافات المتهم الغائب ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٧١

للصورة لون آخر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

موسى النقدي محمود والقمر ، مطبعة الجامعة ، بغداد ، ١٩٥٨

نازك الملائكة المجموعة الكاملة ، مجلدان ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١

ياسين طه حافظ الوحش والذاكرة ، دار الكلمة ، النجف ، ١٩٦٩

قصائد الأعراف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤

البرج ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٧

النشيد ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨

يوسف الصائغ اعترافات مالك بن الريب ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٣

سيدة التفاحات الأربع ، مطبعة الأديب ، بغداد ، ١٩٧٦

المراجـــع

١ ـ كتب بالعربية مؤلفة أو مترجمة

أ أ ريتشاردز مبادىء النقد الأدبي ترجمة د مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ١٩٦٣

أبو الفتوح عثمان ابن جنى الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت

أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى اللبابي الحلبي ، مصر ١٩٣٧

د احسان عباس بدر شاكر السياب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ ، ط ٢
اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ١٩٧٨

د أحمد سليمان الأحمد هذا الشعر الحديث ، دمشق ١٩٧٤

أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥

أدونيس ويوسف الخال « ترجمة » الأرض الخراب لاليوت في « ترجمات من الشعر الحديث » ، دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٥٨

أرشيبالد ماكلش الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣

أرنولد هوسر فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده بدوي ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨

أ فورستر ، فوك ثلاثة قرون من الأدب الاميركي ، دار مكتبة الحياة بيروت

اليزابيث درو الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦١

أوستن وارين ، ويلك   نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق
ايليا أبو ماضي   الجداول ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ط ١٣
الخمائل ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ، ط ١٣
تشارلس مورجان   الكاتب وعالمه ، ترجمة د   شكري عياد ، القاهرة ١٩٧٤
ت   س   اليوت   مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة د   لطيفة الزيات مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
توماس مونرو   التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي أبو دره وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
د   جابر عصفور   الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٤
مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨
جبرا ابراهيم جبرا   الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٧
النار والجوهر ، دار القدس ، بيروت ١٩٧٣
الأسطورة والرمز « ترجمة » دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٣
د   جلال الخياط   الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٠
الشعر والزمن ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥
د   جليل كمال الدين   الشعر العربي الحديث وروح العصر ، دار العلم للملايين ، بيروت
جيمس فريزر   أدونيس ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت
حازم القرطاجني   منهاج البلغاء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، تونس ١٩٦٦
خليل مطران   ديوان الخليل ، مطبعة دار الهلال ، مصر ، ١٩٤٩
د   رشاد رشدي   نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، مكتبة الانجلو أميركية ، القاهرة

ر م البيريس الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٥

روستريفور هاملتون الشعر والتأمل ، ترجمة د محمد مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، ١٩٦٣

روى كاودن الأديب وصناعته ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦٢

ستيفن سبندر الحياة والشاعر ، ترجمة د محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

سعاد خيري من تاريخ الحركة الثورية المعاصرة في العراق ، بغداد ١٩٧٤

د السعيد الورقي لغة الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ١٩٧٩

س م بورا التجربة الخلاقة ، ترجمة سلافة حجاوي ، دار الحرية للطباعة بغداد ، ١٩٧٧

سيمون جارجي « وآخرون » بدر شاكر السياب ، الرجل والشاعر ، منشورات أضواء بيروت ١٩٦٦

د شكري عياد موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧٨ ط ٢

شوقي خميس المنفى والملكوت في شعر البياتي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١

صبري حافظ الرحيل الى مدن الحلم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣

صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج ، دار الآداب ، بيروت

مسافر ليل ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩

حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٩

طراد الكبيسي مقال في الأساطير في شعر البياتي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤

شجر الغابة الحجري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٥

د طه باقر ملحمة جلجامش ، بغداد ١٩٧٥ ، ط ٣
د عبد الاله أحمد الأدب القصصي في العراق منذ الحرب الثانية ، دار الحرية للطباعة بغداد ، ١٩٧٧
عبد الجبار البصري بدر شاكر السياب ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٦
عبد الجبار عباس السياب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٢
د عبد الرحمن بدوي في الشعر الاوربي المعاصر ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٥
د عبد الرزاق أبو زيد كتاب الفصاحة ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٧٦
د عبد المحسن طه بدر « وآخرون » حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٥
د عبد المنعم تليمه مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٦
عبد الوهاب البياتي تجربتي الشعرية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١
د عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ٢
التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت
عيسى بلاطه بدر شاكر السياب ، دار النهار ، للنشر ، بيروت ١٩٦٦
ف أ ماثيسن اليوت الناقد والشاعر ترجمة د احسان عباس ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥
فائق متى اليوت ، دار المعارف بمصر ١٩٦٦
فاضل ثامر معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٦
د فاضل عبد الواحد عشتار ومأساة تموز ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٣
ل ـ ماسنيون شخصيات قلقة في الاسلام ، ترجمة د عبد الرحمن بدوي ، مكتبة

النهضة ، القاهرة ١٩٤٦
كولردج النظرية الرومانتيكية في الشعر ، ترجمة د عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ١٩٧١
مارجوى بولتن تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبه ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٢
مارك شور « وآخرون » أسس النقد الأدبي الحديث ، ترجمة هيفاء هاشم ، مطابع وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٧
د محمد بدري عبد الجليل المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، دار الجامعات المصرية ، الاسكندرية ١٩٧٥
محمد خلف الله أحمد من الوجهة النفسية في دراسة الآد ب ، معهد البحوث والدراسات العربية ،
القاهرة ١٩٧٠ ، ط ٢
د محمد غنيمي هلال دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة
د محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧
محمد مبارك دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، دار الحرية ، بغداد ١٩٧٦
د محمد مندور محاضرات عن خليل مطران ، دار الهنا ، مصر ، ١٩٥٤
د محمد النويهي قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ، بيروت ١٩٧١ ، ط ٢
محمود العبطة بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٥
م ل روزنتال شعر المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسني ، المكتبة الأهلية ، بيروت ، ١٩٦٣
ملك عبد العزيز و « آخرون » مأساة الانسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي ،

الدار المصرية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦
ميشيل كاروج   اندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ترجمة
الياس بديوي ، منشورات وزراة الثقافة ، دمشق ١٩٧٣
نازك الملائكة   قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١
نبيلة اللجمي   بدر شاكر السياب ، مكتبة أطلس ، دمشق ١٩٦٨
هاسكل بلوك وسالنجر   الرؤ يا الابداعية ، ترجمة سعد عبد الحليم ، مكتبة نهضة
مصر ، القاهرة ١٩٦٦
هاينز ميرهوف   الزهن في الأدب ، ترجمة د   أسعد رزوق ، مؤسسة سجل
العرب ، القاهرة ١٩٧٢

٢ ـ كتب بالانجليزية

Moorman, Charles "Arthurian Triptych" Mythic Materials in Williams, C.S. Lewis, and T.S. Eliot, U.S.A. University of California press, 1960.

Pannenberg, Wolfhart, The Idea of God and Human Freedom, Philadelphia, The Westminster Press, 1973.

Tindal, W.Y. "The Literary Symbol" Columbia University Press, New York, 1955.

٣ ـ رسائل جامعية

صالح خليل أبو أصبع   الشعر في فلسطين المحتلة ، رسالة لنيل درجة الدكتوراة من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ١٩٧٧ ، باشراف الدكتور محمود الربيعي

عبد الرضا علي   الأسطورة في شعر السياب ، رسالة لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ ، باشراف الدكتورة سهير القلماوي

يوسف الصائغ   الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ ، رسالة لنيل درجة الماجستير من كلية الآداب جامعة بغداد ، باشراف الدكتور علي جواد الطاهر ، ١٩٧٥

٤ ـ الدوريات

بلند الحيدري   مقابلة أجراها يوسف الصائغ   مجلة الاديب المعاصر ، المجلد الثاني ، العدد الخامس ، بغداد ، ١٩٧٣

ت س اليوت   مقال « أصوات الشعر الثلاثة » ترجمة محمود حلمي ، مجلة الفصول الأربعة ، العدد الأول ، بغداد ١٩٥٤

خلدون الشمعة   مقال « عزرا باوند وحركة الشعر الصوري » مجلة المعرفة العدد الثالث عشر ، دمشق ، ١٩٧٢

رتشارد نيكسون   الحرب الحقيقية ، جريدة الاهرام ، بتاريخ ١٩٨٠/٤/١٢

طراد الكبيسي   مقال « التدوير في القصيدة الحديثة » مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، بغداد ١٩٧٨

عبد الوهاب البياتي   « مقابلة » مجلة الجامعة ، العدد الرابع   الموصل ، ١٩٧٧

محمد حسين الاعرجي   مقال « ملامح مالك بن الريب » مجلة الأقلام ، العدد [illegible] عشر   بغداد ١٩٧٣

[illegible]   مقال « البياتي ومحنة أبي العلاء » مجلة الكلمة ، العدد الرابع [illegible]   ١٩٠٩

نازك الملائكة مقال « القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث » مجلة الاقلام ،
العدد السابع ، ١٩٧٨

« ندوة مجلة السينما والمسرح » العدد السادس ، بغداد ، ١٩٧٠

نورمان فريدمان الصورة الفنية ، ترجمة د جابر عصفور ، مجلة الأديب
المعاصر ، العدد السادس عشر ، ١٩٧٦

Chapter five is about "the poetic image" and the me[illegible] [illegible]wed here is the same method followed about language. In this chapte[illegible] [illegible] the poetic image and the influence of the Arabic heritage [illegible] [illegible]n have been handled. The poetic image is divided into tw[illegible] [illegible] pattern and nonoperative pattern.

The last chapter deals with the "music of poe[illegible] [illegible]ndled by referring to the new musical trends which have [illegible] [illegible]e five pattern. These include "interference," "variation, [illegible] [illegible]ng" and "mixing." These are done according to an adequate [illegible] [illegible]d. The internal harmony has been also studied togehter [illegible] [illegible] the new artistic trends on the music of the poem to create [illegible] [illegible]table to the different situations, cases, characters and actions

Moorman, Charles "Arthurian Triptychrmy My[illegible] [illegible]n Williams, C.S. Lewis, and T.S. Eliot, U.S.A. University of Ca[illegible] 1960.

Pannenberg, Wolfhart, The Idea of God and Hu[illegible] Freedom, Philadelphia. The Westminster Press, 1973.

Tindal. W Y "The Literary Symbo," Columbia University Press, New York, 1955.

Abstract of the Thesis

"The new artistic trends in modern Iraqi poetry"

This is an academic study dealing with "The New Artistic Trends in Modern Iraqi Poetry" since the rising of the movement of the free verse in 1947 to 1978. This research deals in its first part with tracing the attempts made by the Iraqi poet in deepening his lyric consciousness in particular and making use of the achievements of the dramatic art in general and exploiting these achievements in the poem.

The chapters of the thesis are distributed in a gradual way. At the beginning, the study deals with "the narrative performance in poetry" and the attempts of the poet in turning to the lements of the action, its development, formulating the features and actions of characters within this action and the integration of performance which lead the poet to write the narrative poem in a semi perfect or a highly matured way This is followed by another subject in which the researcher has dealt with "longly-constructed poems" and "mask poems" which are another pattern of making use of the achievements of the dramatic art in general. In this field the researcher tried to trace the exploitation of the elements of conflicts and contradicted actions that grow and develop to control the whole form of the poem.

Chapter three deals with the "myth and symbol" in poetry showing the patterns of making use of these two issues in order to enrich the new poem with elements that were not common in the past. The research tried to refer — through these two elements — to the ability of the poet in making use of these subjects to serve the contemporary reality and discovering and developing it for myth, and symbols are an effective and renewed human product. This chapter refers to both the success and failure of the attempts of the poets in this field. This chapter deals also with the new myth in poetry and how reality had become a myth and how the poet was about to develop his new myth and symbol from real life. As far as the research has payed attention to trace the new trends in poetry, it has studied the aesthetical aspects of the poetic form. Three chapters have been devoted to this subject which are "the language of poetry," "music of poetry" and "poetic image" respectively.

The chapter of the language of poetry deals with the sources of the language of poetry including the Arabic literary heritage and the language of the new literary life. In this chapter the researcher has tried to disclose the influence of the artistic trends mentioned in the first part of the research: its influence the language of poetry as an important means of expression.


مدونة
Riyadh
Hamza